الثقافة في مواجهة الإرهاب

محمد الأحمد
وزير الثقافة

السّادة الوزراءُ

السادةُ السُّفراءُ وأعضاء السلكِ الديبلوماسيّ

أيُّها الحضورُ الكريمُ

سَيِّداتي وسَادَتِي

أرَحِّبُ بكم في مِهْرَجَانِ دمشقَ الثَّقافيِّ، كما يُسعدُني أنْ أنقلَ لكمْ تحيَّاتِ السَّيِّدِ رئيس مجلس الوزراء المهندس عماد خميس الّذي شرّفني بتمثيله.

هذا المِهْرَجَانُ يكتسبُ أهميةً خاصَّةً لَيْسَ لأنَّه يُقامُ في أقْدَمِ المُدُنِ وأعرقِها، ولَيْسَ لأنَّ هذه المِهْرجانات الثَّقافيَّةَ المكرَّسةَ لكلِّ محافظات بلدنا غَدَتْ جزءاً منْ هُويَّة وزارة الثَّقافة وأَساساً لفعاليَّاتها الثقافيَّة، أقولُ لَيْسَ لهذا فحسبُ، وإنَّما أيضاً لأنَّ دمشقَ ظلَّتْ طوالَ سنواتِ الحربِ تضيءُ

❀ كلمة السّيّد وزير الثّقافة في حفل افتتاح مِهْرَجان دمشق الثّقافي الثاني الذي جرى في يوم الإثنين ٨ نيسان ٢٠١٩م في مسرح قاعة الدراما- دار الأسد الثّقافة والفنون.

مثلَ شمعةٍ باهرةٍ، تمنحُ الضَّوْءَ والأملَ لكلِّ وطننا وشعبنا السُّوريّ. فهيَ لمْ تتوقَّف يوماً عن الرَّسْمِ والكتابةِ والغناءِ والاحتفاءِ بكلِّ إبداعٍ أصيلٍ. وها هي تُواصلُ مسيرتَها الثّقافيّةَ رَغْمَ عديدِ الحروبِ الّتي تُشَنُّ عليها: منْ حربٍ عسكريةٍ إلى أخرى سياسيةٍ وثالثةٍ اقتصاديَّةٍ ورابعةٍ إعلاميَّةٍ ونفسيَّةٍ.

نعمْ إنَّ صَوابَ الأعداءِ يَطيشُ وهمْ يَرَوْنَ بَلَدَنا صابرةً صامدةً رَغْمَ كلِّ ما يُحَاكُ ويُدبَّرُ لها، ذات معينٍ لا ينضُبُ منَ المواهبِ والعَزائمِ والكفاءاتِ اللازمةِ للاستمرارِ في إنتاجِ الأفلامِ والمسرحيَّاتِ والحَفلاتِ الموسيقيّةِ ومعارضِ الكتابِ والفنِّ التشكيليِّ وغيرِها منَ الفعاليّاتِ الفنّيّةِ والفكريَّةِ.

إنَّ الثّقافَةَ الحقيقيّةَ لا تَخْتَبِئُ في الأزمنَةِ الصَّعْبَةِ، وإنَّما تَنْهَضُ بكلِّ قامتِها كيْ تُشَارِكَ في معاركِ الدِّفاعِ عَنِ الوطنِ والحَضَارةِ.

وإنَّ الثَقافةَ هي أَمْضَى سلاحٍ في مواجهةِ الإرهابِ، لأنَّها تتعاملُ معَ جذورهِ الفكريَّةِ والأيديولوجيّةِ، وتَفْضَحُ أَوْهَامَهُ والخُرافاتِ الّتي يحاولُ أنْ يَحْشُوَ بها أدمغةَ الجيلِ الشابِّ، وشَحْنَها بأفكارٍ متطرِّفةٍ تجعلُهُ يقفُ ضدَّ أهلِهِ وناسِهِ ومجتمعِهِ. العَمَلُ الثقافيُّ عندَما يتوجَّهُ إلى هذا الجيلِ بأفكارٍ عقلانيةٍ تنويريَّةٍ مُقْنعةٍ، وبشكلٍ حثيثٍ ودؤوبٍ، فإنَّهُ سيُبعدُهُ عنْ سكَّةِ الفكرِ الظلاميِّ الذي هُوَ مَنْبَعُ التَّطرُّفِ والإرهابِ.

أيُّها الإخوةُ

لقد كانَ جيشُنا العربيُّ السوريُّ البطلُ مثالاً باهراً للجيشِ الحارسِ الأمينِ على أمنِ وطننا وسلامتِه، وكانَ شعبُنا مثالاً في الالتفافِ حولَ جيشِهِ وقيادتِه منْ أَجْلِ دَرْءِ الأَخْطَارِ الّتي تعرّضنا لها عبرَ سنواتٍ ثمانٍ، وكانَ مثالاً في التضحيةِ والإخلاصِ ويقظةِ الوَعْيِ.

إنَّنا ندينُ، نحنُ، المثقَّفينَ السوريينَ، كُتَّاباً وفنَّانينَ، لجنودِنا البواسلِ، لصمودِهم وتفانيْهِم، في كلِّ ما استطعْنَا تحقيقَهُ مِنْ أفلامٍ وعُرُوْضٍ مسرحيَّةٍ وحفلاتٍ موسيقيةٍ ولوحاتٍ ومنحوتاتٍ وأغانٍ وقصائدَ خلالَ سنواتِ الحربِ الماضيةِ، مثلَمَا نَدينُ لَهمْ جميعاً، مثقَّفينَ وغَيْرَ مثقَّفينَ، بأنَّهم حَمَوا مستقبلَ أطفالنا وصَانُوا كرامتَنا، وكانُوا على العهدِ دائماً باقينَ، عهدِ الدِّفاعِ عن الشَّعْبِ والوطنِ.

إلى هؤلاءِ الجنودِ الأبرارِ، أبنائنا وأخوتِنا كلُّ تحيةٍ واحترامٍ، وللشهداءِ منهم وقفةُ إجلالٍ وإكبارٍ.

واسمحُوا لي في الختامِ أنْ أتقدَّم بأسمى الشكر للسَّيِّد الرئيس بشَّار الأسد صانعِ انتصارِنا وحامي أرضنا. لقد كانَ السيدُ الرئيسُ، خلالَ كلِّ سنواتِ الحربِ الشرسة الَّتي تُشَنُّ على بلدنا، وفي أصْعَبِ اللَّحظات والمنعطفات، لا ينيْ يَسْأَلُ عَنْ هذه القضيَّة الثَّقافيَّة أوْ تلكَ. هذا المعْرض أوْ ذاكَ الفيلم، ويُصْغيْ إلى الأجوبةِ الَّتي تُقَدَّمُ لَهُ بكلِّ اهتمامٍ. فشكراً لكَ على كل ما قَدَّمْتَهُ وتُقدِّمُهُ لازدهارِ الثقافةِ في بلدِنا.

شكراً لإصغائِكُمْ.

كلمة العدد

اختزالات

ناظم مهنا
رئيس التحرير

«وأنا الذي لا يسمع إلا همس الدم الصامت الذي يدق في حياتي، في كل من جهتي رأسي...»

فرناندو بيسوا

١ - الطرق الهوائية

يرى بوريس باسترناك، أن أدمغة العظماء، تلتقي هناك في «الطرق الهوائية»: كالقطار كانت تأتي الأفكار المستقيمة، أفكار كارل ليكبنخت، ولينين، وأدمغة قليلة أخرى بالعظمة نفسها. كانت طرقاً مستوية، تستطيع وتجرؤ أن تَعبُر أيَّ حدود، مهما كان اسمها...» بطريقته الساحرة والموحية والمتوارية يتحدَّث باسترناك عن الأفق الذي صنعه لينين في سماء «الأممية الثالثة».

ربما أساءت البيروقراطية السوفييتية فهم باسترناك، وجعلته نهباً للحساد والانتهازيين وتأويلاتهم الخاطئة وسيئة النية، لقد آثر الصمت، ولم يجنح إلى

الابتذال السياسي، وبقي الشاعر صاحب الصوت العميق، والسرد الذي هو رسم بالكلمات، وهو يعرف أنه وريث بوشكين وليرمنتوف ودوستويفسكي وتولستوي وريلكه...

رأى إيليا إهرنبورغ: «أنَّ باسترناك وحده هو الذي وضع أسس الأدب السوفييتي الحديث، ولهذا السبب فإن قواه الخلاقة سببت ولا تزال تسبب كل هذا الخلاف بشأنه».

باسترناك لم يستنفد قيمته وهو من الخطوط المستقيمة والمستوية للطرق الهوائية في فضاء الإبداع.

٢- هيا نشتر شاعراً

هذا عنوان رواية من الروايات الجديدة، ترجمت إلى العربية وصدرت في تونس، للكاتب البرتغالي «أفونسو كروش» ترجمها عن البرتغالية عبد الجليل العربي. رواية بسيطة للغاية، ولكنها مقلقة أيضاً! مقلقة بسبب هذه الهوة الفاغرة بين روايات عصر بلزاك واستندال وتولستوي وبين هذا النوع من الروايات شديدة الذكاء والقادرة على أن تجعل الجدية الفلسفية بمنزلة أضحوكة ساخرة، الرواية تهزأ بالجدية برمتها، كما تهزأ بالعالم الوضعي وزيف ادعاءاته وتفاهاتها.

فأيها السرديون الكلاسيكيون لو تأتون اليوم إلى عالمنا وترون كيف صارت تُكْتَب الروايات؟! تبدأ الرواية: بعنوان عريض: ثلاثون غراماً من السبانخ، ثم الجملة الأولى: «أكلت ثلاثين غراماً من السبانخ هذا اليوم، سعر الكيلو باثنين من اليوروهات وثلاثين سنتاً...» الرواية في غاية العمق والطرافة وخفَّة الدم، ومن الصعب معرفة هل هي مكتوبة للصغار أم للكبار؟! وهذا لا يقلل من شأنها. فكرة هذه الرواية، أن صبية عمرها ثلاث عشرة سنة، رغبت في أن يشتري لها والداها شاعراً من الحانوت، كما اعتاد الناس أن يشتروا قطاً أو خروفاً أو كلباً أو أرنباً، ووجد الأب والأم أن الطلب

معقول، فالشاعر لا يكلف مالاً كثيراً، ولا يترك أوساخاً في المنزل مثل الرسامين والنحاتين، وهكذا تم شراء شاعر!...

الرواية على الرغم من بساطة شكلها ومحتواها ولغتها، جعلت من الشعر ولغة الشعر لغة الحياة اليومية التي فرضت نفسها على الحياة النفعية والفوضى الأسروية، ففي خاتمة هذه الرواية التي لا تخلو من التفلسف يرى المؤلف: «الخيال ليس هروباً من القبح، ومن الرعب، ومن المظالم الاجتماعية، وإنما هو بالضبط تصميم لبناء بديل... الخيال والثقافة يبنيان كل ما نحن عليه».

شخصيات قليلة، والرواية من أولها إلى آخرها الشاعر هو المحور فيها، حتى وهو في قفص، وتنتهي الرواية بهذه الجملة المدهشة التي تختزن كماً كبيراً من الجد والهزل: «وعلينا ألا نترك الشعراء في الحدائق».

٣- الحداثة السائلة

هذا عنوان كتاب فكري، لعالم الاجتماع البولندي زجمونت باومان، يضع فيه باومان مصطلحاً بدلاً من المصطلح الغامض والملتبس: «ما بعد الحداثة» البديل هو الحداثة السائلة، التي هي مرحلة تالية للحداثة الصلبة. يقول باومان: «إن ما كنا في الماضي نسميه، خطأً، ما بعد الحداثة، وما قررت أن أسميه بوضوح «الحداثة السائلة» إنما هو الإيمان المتنامي بأن التغيير هو الثبات الوحيد، وإن اللايقين هو اليقين الوحيد...».

لا ينظر باومان إلى الصلابة والسيولة بعدّهما ثنائية متعارضة، بل على أنهما حالتان متلازمتان، تحكمهما رابطة جدلية، تشبه الرابطة التي ربما كان يقصدها فرانسوا ليوتار عندما قال: «إن المرء لا يمكن أن يكون من أهل الحداثة من دون أن يكون أولاً من أهل ما بعد الحداثة. وإن البحث عن صلابة الأشياء والحالات هو ما دفع إلى إذابتها، وأبقى على استمرارية الإذابة، ووجّه مسارها، فلم تكن السيولة خصماً معادياً، بل أثراً من

آثار البحث عن الصلابة، ولم يكن لها أب سواه، حتى لو أنكر هذا الأب أنها ابنته الشرعية».

باختصار يحاول باومان أن ينهي الحالة التنابذية ما بين الحداثة وما يعرف بما بعد الحداثة. وفي نقده للواقع يرى باومان أن عالمنا اليوم يشهد عنفاً سائلاً وهيمنة صلبة، وهو يتعرض لتهاوي الأنظمة وتفكك الروابط. ونحن في الواقع نعيش اليوم حالة انتقال أو عبور(صدمة) من الرتابة والانتظام والتكرار والتوقع هو ما يُخرج الحالة الطبيعية من ضبابيتها اللاشعورية، ويضعها في ضوء النهار. خلافاً لكل مفكري هذه المرحلة العدميين يبدو باومان أكثر تمايزاً وتفاؤلاً ومن ثمّ إنسانياً.

٤- عقدة العصر الانتقالي

أكثر من تحدث عن إنسان العصر الانتقالي الكاتب والشاعر والفيلسوف اليوناني نيكوس كازنتزاكيس، صاحب رواية «زوربا» والأعمال العظيمة الأخرى. جعل كازنتزاكيس هذا المفهوم عقيدة ذات بعد فلسفي، تتعلق بنظام الكون والقوانين المسيطرة على العالم، فالكون والوجود يعيشان بين هوتين، وعلى الإنسان الحديث أن يجد المخرج من هذا المأزق الانتقالي، في خلق التعادل ولو عبر الخيال أو الصرخة أو البطولة.

الإنسان الحديث في رأي كازنتزاكيس، يعيش بين هوتين، وعليه الانتقال عبر التجربة من ضفة إلى أخرى، مهما كانت النتائج، فالإنسان الحديث المنشود ضد الركود، ويخوض حربه الفردية والإرادية ضد الخمول وكل أشكال الركود والاستنقاع، تماماً مثل زوربا، ومن ثمّ فإن (زوربا) بطل الانتقال، وبطل التحقق واللايقين، إنسان السلب والإيجاب، الرفض والقبول، يجعلنا نحصل على التعادل هذا التعادل يشكل مخرجاً غير مأساوي للخروج من المأساوية. كما أن الفن والرقص يشكلان مخرجاً للإنسان الحديث، الفن بكل أنواعه الإبداعية، والإنسان الزوربوي ذواقة للفن، ويمتلك أحاسيس عالية بخصوص الموسيقا والشعر. باختصار، ما يمكن

أن نستخلصه من تطبيقات وفلسفة كازنتزاكيس إن الإنسان المنشود، الحديث، هو إنسان البهجة والفرح، الجزل والمرح، الإنسان الذي تلتقي فيه روافد عديدة مثل نيتشه وبرغسون ولينين وتروتسكي والمسيح والدونزيوس، إنسان ما بعد الملاحم الكبرى، وما بعد الرأسمالية والشيوعية.

٥- المثيولوجيون

هواة المثيولوجيا، وأنا واحد منهم، نافعون أحياناً، كما يرى غاستون باشلار، لأنهم يعملون بإخلاص في منطقة العقلنة الأولى. ومن هذا المنظور الباشلاري، يمكن التحدث عن «أخلاقيات أسطورية» تقوم على فهم تزامني للثقافة، يغدو فيها الزمن متوحّداً وغير تتابعي، فالماضي يكون حاضراً، وكذلك المستقبل، والزمن الفاعل هو زمن التفكير، الآن وهنا، إنه الراهن الذي يتيح لنا أن نرى ونقرأ الأزمنة قراءة معاصرة، ونعيد تشكيل ثقافتنا وأساطيرنا بالشكل الذي نراه مفيداً وممتعاً، وبهذه الآلية تذوب السلفية والثنائية الضدية بين التراث والمعاصرة، القديم والحديث، وتغدو الذات العارفة حاملة لكل الأزمان، ومختبراً عقلياً للاختيار والاصطفاء والتنحية والمحو والاستحضار... هذا جانب من جوانب تسويغ التفكير المثيولوجي وتفتح ثماره وفوائده.

٦- القافية والكلام

لديَّ رغبة، وشعور بالدين تجاه الصديق المبدع رائد خليل، كان علي أن أقول شيئاً مكتوباً حول تأملاته الملونة وغير الملونة التي جذبتني برشاقتها وعمقها الموجز والمكثف، والتي تشبه ضربة الريشة، أو لسعة النحل. يتمتع رائد بذكاء فنان كبير، وهو رسام الكاريكاتير الحاصل على جوائز كثيرة وطنية وعالمية، هو يكتب الشعر والتأملات بروية وانفراد وتفرد، يذكرني رائد بالحكماء الهنود والصينيين، هذا الفنان

يرسم ويكتب بعيداً عن الضجيج إنه، يوحي ولا يصرح، يبتسم ولا يقهقه، ويجعلك تقع في حيرة من أمرك هل النضج يأتيك من الورق أم الحبر أم الذات المتوارية، من الرسم أم الشعر أم السرد، إنه يجعلك تعيد النظر بذاتك، ويدعوك برفق إلى الغبطة والتأمل الإيجابي في هذا العالم، وهذا سر من أسرار هذا الفنان الخلاق. في كتابه «القافية تسير والكلام يعني» استوقفتني الشذرات المكتوبة في هذا الكتاب، وأكثرها إدهاشاً هذا النص الذي قدمه رائد في باب «قاف. قاف. جيم»:

«باب البيت بلا مقبض، والنوافذ خلعت حياءها، الريح تسرح وتمرح في كل الزوايا. الهاتف يرن.

- ألو أريد التكلم مع ليلى.

- أهلاً بك سيدتي... أنا الذئب، للأسف ليلى ذهبت إلى مقبرة البلدة لدفن جدتها التي ماتت قهراً، مَنْ يتكلم لكي أخبرها؟

- يا إلهي! لروحها ألف سلام، قل لها اتصلت معك الحكاية...».

- هذا المقطع يمكن أن يكتب عنه باستفاضة، تأويلاً وتفسيراً ومراودة وتداعيات، إلا أن الأبلغ وفق طريقة رائد ترك الأمر للقراء، كيفما يشاؤون...

❁ ❁ ❁

القصة القصيرة وعودة الصوت المنفرد

د. ثائر زين الدين

كثيرةٌ هي البحوث والمقالات التي تصدّت لتقنيّات كتابةِ القصّةِ القصيرة، وفنيّاتِ تلكَ الكتابة، ولا سيّما في الغرب، ومنذ زمن بعيدٍ، وقد جاءَ بعضُها بصيغة نصائح يقدّمها قاصٌ معروفٌ أو ناقدٌ اشتغَلَ على فن القصّةِ والرواية، كما حدثَ مع فرانك أوكونور عندما كتبَ كتابه الشهير «الصوت المنفرد»، وكما كان شأن إنريكي أندرسون إمبرت حين جَمَعَ مقالاتِه بعنوان: «القصّة القصيرة/ النظريّة والتقنيّة»، وكتبَ في السطور الأولى من مقدّمةِ العمل: «القصصُ القصيرةُ هي أكثر الأجناس الأدبيّة التي ألفتُها بشغف وقرأتُها كثيراً. وقد فعلتُ ذلك منذُ نعومة أظفاري. واليوم بعد أن تقدَّمَ بي العمر أصبحتُ أقولُ لنفسي: سيكونُ مُجدياً وطيّباً أن أُفيد من خبرتي المزدوجةُ ككاتب وقارئ للقصة القصيرة فأمسكتُ القلم، وجلستُ أمام الصفحات البيضاء مُرتجلاً بعض المقالات الموجزة، تتناول إنتاجي من القصص القصيرة وكذا إنتاج الآخرين...»[1]، ثم يتذكّر إنريكي أنه أستاذ جامعي متخصص، فيطوّر مقالاتِه إلى بحوثٍ مهمّة تركّز جهدها على تقديم أوصاف دقيقة، لكل جانب من جوانب القصّة القصيرة المتعدّدة. كما نقعُ أيضاً على مقالات حَمَلَت عناوين مثل: «الوصايا العشر للقاص المثالي»[2] لهوراثيو كيروغا (١٨٧٨ - ١٩٣٧م)، أو «عشر أفكار حول القصة» لخوان رامون ريبيرو (١٩٢٩ - ١٩٩٤م)[3]، أو «تجنّب الأخطاء العشرة الشائعة»[4] لجوليس آرشر. ومن الطريف هنا إصرار هؤلاء الكتّاب على الرقم (عشرة). أو «القصّة المحكمة»[5] لجيان موشينك، أو «رسم الحبكة»[6]

لجاك م. بكهام أو«شكّل واشحذ قصّتك»[٧] لميشيل بوجيجيا، وغيرها العشرات من المقالات التي جهدَ أصحابُها في تقديم تجاربهم الشخصيّة في هذا الفن الرقيق الجميل، أو آرائهم النقديّة فيه، وهي عموماً تلتقي على نقاطٍ محدّدة جامعة، وإن كانت تختلفُ في تفاصيل ليست قليلة جُلّها ناتج عن التطوّر الدائم الذي حققهُ هذا الفن مع الزمن، وبروز مذاهب ومدارس شتّى فيه، لكن مع ذلك كلّه تجد أموراً يتفقُ عليها الجميعُ - إلى حدٍ بعيد؛ وهي أمورٌ أحببتُ أن أتناولَ بعضها في هذهِ المقالة على ضوءِ ما قرأتُهُ من القصص المنشورة في دورياتنا المحليّة في السنوات الأخيرة، وتلكَ العثرات في بعضِ أساسياتِ فن القصة القصيرة التي وقَعَ فيها قصاصون من أجيالٍ مختلفة:

أولاً- يكتب هوراثيو كيرغا في وصاياه العشر التي أشرنا إليها:

«لاتضع النُعُوت دون حاجة، لا فائدة من عدد الأصباغ الملوّنة التي ستطلي بها منعوتاً ضعيفاً. إذا وجدتَ المنعوت الدقيق فسيكون له وحده لون لا مثيل له. لكن عليكَ أن تجده»[٨].

ولعل هذهِ النصيحة تلتقي بصورةٍ ما مع واحدة من الأفكار العشر التي طرحها خوان رامون ريبيرو، والتي أشرنا إليها أيضاً سابقاً حين قال: «لا مكانَ في القصّة لوقتٍ ميّتٍ أو أشياء تزيد عن الحاجة. القصّةُ لا يمكن الاستغناء فيها حتماً عن أيّ كلمة»[٩]، ويؤكّد الأمرَ نفسه بطريقةٍ أُخرى ريتشارد هنت في بحثٍ يحملِ عنوان «الهروب من مصيدة الصيغ»، في فقرةٍ أسماها «دع التفاصيل محدّدة وموجزة»[١٠]، نقرأ: « ... **والكتّاب المبتدئون من الرومانسيين المعاصرين ربّما يكونونَ الأكثر تعرّضاً للمخاطر، حيث إنَّ الوصفيّات، والاسترسال؛ تطوّق القراءَ وتخنقهم - ويضربُ ريتشارد هنت المثال الآتي-: (تطاير شعرها النحاسي اللون على كتفيها العاريتين مثل الحمم البركانيّة وهي تتدفقُ من البركان، بينما كانت شفتاها المكتنزتين ترتجفانِ بانتظارِ قبلة ناريّة، وساقاها العاريتان المتناسقتان تتلامعانِ عبر تنورتها البرتقاليّة)؛ أترى الخطر؟ حتى التفاصيل الصغيرة يجب الانتباه إلى كتابتها ثانيةً، إذ سرعان ما تتحوّل القطرات إلى سيلٍ جارف، وبدلاً من ذلك قدِّم للقراء تفاصيل ضيّقة تسمح لهم بتجميعِها مع إيقاع القصّة للوصول إلى بناء الشخصيّة بأنفسهم. دع القُرّاء يستخدمون خبراتهم الشخصيّة في تصوّر شخصياتك. امنحهم ما يكفي من التفاصيل لشحذ مخيلاتهم ولخلق هذهِ التفاصيل بأنفسهم. لا تعتمد على الصفاتِ فقط، فالصفات مثل الريش في الوسادة، وأنتَ بحاجة لما يكفي لتكوين الشكل**

وجعلها مريحة - فحسب، لكن كثيراً منها يجعل القارئ يختفي في الزغب. وبدلاً من ذلك اهرشْ ذهنك لإيجاد تفصيل أو اثنين يعطيان للشخصيّة حضوراً متميّزاً، تستطيع الإمساك بالقارئ من خلال تسجيل الملاحظات البانية لشكل الشخصيّة ومشاعرها: (كانت حافة القبّعة العريضة تخفي عينيه وأنفه تاركةً الشامة التي على فكّه ظاهرة للعيان)»[11]. ويصلُ الباحثُ بعد عرض نماذج أخرى لبعض كتاب القصّة الناجحين إلى ما يشبه الخلاصة التي يرى أن عليه تقديمها للكتاب الشباب وربّما لغيرهم أيضاً: «إنَّ الأقلّ هو الأكثرُ عند تقديم التوصيفات: فكلّما قَلّ عدد الكلمات التي تصف كان ذلكَ أفضل، واستخدام المجاز والابتسامات طريقة ممتازة لنقل المقارنات بين الشخوص... كن حذراً في وصفِك، مقتصداً، محدّداً وأعدده بطريقةٍ لا تُنسى»[12]. ويَضَعُ جوليس آرشر بعدَ تجربة دامت خمس عشرة سنة في تقديم المحاضرات الأدبيّة - في رأس قائمة الأخطاء الشائعة العشرة في الكتابة القصصيّة ما أسماه «إسهال التوضيح»، وهو يفضي إلى ما تناولناه حتى الآن من شيوعِ الحشو والاسترسال وما شابه في فنٍ قائمٍ أساساً على التكثيف والإيجاز والاقتصاد، يكتبُ آرشر: «**الوداع، قالتها بلهجة حاسمة. وضعت السمّاعة ببطء على الحامل، ثمّ نهضت من الكرسي. مشت نحو الباب، أمسكت مقبض الباب بثبات. فتحت الباب ومشت نحو الممر. بدا الطريق طويلاً نحو الباب الخارجي، ولكنّها نجحت أخيراً في الوصولِ إليه، وخرجت إلى الشارع، بعد ذلك ازدادت خطواتها اتساعاً حتى وصلت إلى سيارتها**»[13]. ويعلق آرشر ساخراً بعدَ هذا المقبوس من إحدى القصص: «**يمكن تصوّر القارئ ها هنا، فهو إمّا أن يكون قد أغفى أو في طريقِهِ إلى ذلك إذا كانت القصّة برمّتها بهذا المستوى المبتذل من الكتابة**»[14]، لقد كانَ على القاص ببساطة أن يتجنّب التفاصيل غير الهادفة، التي لا نفعَ منها، كما نرى في فيلم سينمائيّ ناجح، يبْرَعُ في استخدام القطع الرشيق الذكي بين مشهدٍ وآخر، إن مثل هذا الخطأ - كما يؤكّد آرشر- يقع فيه كتّاب لا يثقونَ بقدرتهم على تحريك شخصيات قصصهم من مكانٍ إلى آخر، لذا يعمدونَ إلى تحريك هذهِ الشخصيّة أو تلك بوصف تحركاتها جميعاً وخطوة بخطوة.

إن مئات المقاطع التي تشبه ما اقتبسَه جوليس آرشر تُطالعنا في قصصٍ تنشرها دورياتنا المحليّة هذهِ الأيام، أو نستمعُ إليها في أمسياتٍ قصصيّة اكتسحت منابرنا الثقافيّة؛ حتى ليتراءى لك أن هؤلاء الكتّاب لا يعلمون أن الكتابة الأدبيّة الفنيّة الحقّة إنما تتمثّلُ في إعادة الكتابة مَرّة وأخرى بما يعنيه ذلك من تخليص النص من شوائبه وزياداتِه الفائضة غير الضروريّة، وبما يعنيه ذلك من تشذيبٍ للغةِ وتهذيب لها وتصويبٍ لأخطائها، وبما يعنيه ذلك

من تخلّص ضروريٍّ من أيّ نثرٍ سطحيٍّ مبتذل ربّما وقع فيه القاص، بل على القاص أنّ يعلم أن أفضل صديق لهُ عند الحاجة - هو سَلّة المهملات! عليهِ إن عجز عن إصلاح نصِّهِ في الكتابة الثانية أو الثالثة ألا يتورعَ عن رميهِ في سَلّة المهملات والبدء من جديد بإبداع نصٍ آخر.

ثانياً - كتبَ هوراثيو كيروغا القاص من أوروغواي ناصحاً: «**عندما تكتب لا تفكّر بأصدقائك، ولا في الأثر الذي ستُخلّفُهُ حكايتك. اكتب قصّتك كما لو أنَّ الحكاية لا أهميّة لها سوى بالنسبة إلى المحيط الصغير لشخصياتك، التي رُبّما كنتَ واحداً منها**»[١٥] وهي نصيحة تلتقي مع ما كتبَهُ مارشال. جي. كوك في بحثٍ حَمَلَ عنوان «كيف تُنهي ما بدأتَ به»، في فقرة «ناقد يجثُمُ فوق كتفيك»، يقول مارشال: «...**فجأة تعملقَ فوقَ كتفيك ناقدٌ يُراقبُ ما تكتب، إنّه يقولُ لك: ما تكتُبهُ ما هو إلّا تشتّت. ويفحُّ الصوتُ قائلاً: إنّ الأفعال لا تنسجمُ مع الفاعل، كما أنّ الإملاء الذي تكتبه غير دقيق. وقد يردُ ذهنك صوتُ مدرّس اللغة وهو يصحّحُ لك طريقة الكتابة. كما قد يتصاعَدُ صوتُ الناقد مشيراً إلى أنّ الحبكة ما تزال ضعيفة، وأن الشخوص خشبيّة، وأن الحوار غير مناسب. إن كانت تلك هي المشكلة فهناك سؤال بسيط يُثار بهذا الصدد: من الذي استدعى ذلكَ الصوت الناقد الساخر إلى مكان عملك؟**»[١٦]، ثُمّ يؤكد مارشال أن هذا القاص يجب أن يطردَ الناقد الذي استدعاه هو نفسه، ففي البداية ثمّة الإبداع، وبعد ذلك تأتي مسألة التقييم، وبما أن القاص غارقٌ في عمليةِ الإبداع فلن يكونَ بإمكانِهِ في الوقت نفسه أن يحكم على عملِهِ، وهو إن حاولَ فعلَ ذلك قبلَ أن ينجزَ عمله نهائياً فسيبدو كمن يُقارن مسوّدةَ نَصِّهِ غير المنتهي مع أعمالِ كتّاب محترفين مُنجَزَة ومطبوعة، تتواردُ إلى ذهنِهِ وهو يعمل... ولهذا يَصْرُخُ مارشال بالقاص: «**أبعدْ الناقد الجالس فوقَ كتفيك وعد للكتابة، وسوفَ يتوفّر لك الكثير من الوقت فيما بعد للتنقيح وإعادة الكتابة وإعادة خلق ما تكتبه، قبل أن يتسنّى للآخرين إصدار أحكام عليك لتقويم كتابتك**»[١٧].

إنّ هذهِ الآراء تستدعي في ذهني الآن عبارةً قالها لي ذات يوم صديقٌ يكتب القصة القصيرة بشغف وكنا نناقِشُ إحدى قصصه؛ قال: «**أتعلم. أنت قارئي الافتراضي عندما أكتبُ...**»، وبِقَدرِ ما بعثت بي تلك الجملة من نشوةٍ ساعتها؛ فإنها أخذتني في دوّامةٍ من التفكير: ماذا لو لم تكن ذائقتي الأدبيّة من الرقيّ بقدرِ ما يتخيلّ صاحبي؟ ماذا لو كانت ثقافتي في مجال القصّة والروايّة ليست بتلك السّعة والتنوّع؟ وبعد ذلك كلّه هل بإمكان أيِّ مبدعٍ في القصةِ أو الرواية أو الشعر أن يطردَ من دماغِهِ قارئَه الافتراضي؟! ومع أنّ الأمر في منتهى الصعوبة إلّا أنّ على المبدع أن يفعَلَ ذلك بلا شك!

ثالثاً- فيما يتعلّق بالشخصيّة في القصة القصيـرة تكثُرُ الآراء والاجتهادات وهي تميّز جيداً ما بين الشخصيّة في القصة ونظيرَتِها في الرواية، فالفرق بينهما عموماً كبير، وليس الآن مجال المقارنة، لكنّ من الأفكار المهمّة حول شخصيّة القصة القصيرة ما طَرَحه خوان رامـون ريبيرو حين قال: «يجب أن تنطلق القصّة من حالات تعيش فيها الشخصيّة أو الشخصيّـات صراعاً يُرغمها على اتخاذ قـرارٍ يُحدِّدُ مصيرها»[١٨]، وهو قولٌ ينطبقُ أيضاً على الشخصيّة الروائيّة.

ويقولُ هوراثيو كيروغا في واحدة من نصائِحِه:

«**خذ بيد شخصياتك، قُدها بثبات حتى النهاية، دون أن تنظر إلى شيء آخر غير الطريق الذي رسمتَهُ لها. لا تشغل نفسك بمشاهدةِ ما لا تستطيعُ شخصياتُك رؤيتَه أو ما لا يهمّها أن تراه. القصّةُ روايةٌ مطهّرةٌ من الحشو. اعتبر هذا الأمر حقيقةً مطلقةً، وإن لم يكن كذلك**»[١٩].

ويرى إنريكي أندرسون إمبرت «**أنَّ القصّة تسردُ أمراً حدثَ لفردٍ ما. فإذا لم تكن أمام الشخصيّة مجموعة من الإمكانيات للعمل تدفعها للاختيار فلا توجد قِصّة. فالطريق الذي تختارُهُ الشخصيّة (من خلال الدافع الذاتي أو بدافِع من الآخرين) ينبئُ عن طبيعتها. ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى وهي أن الراوي وضع الشخصيّة في هذا الطريق لمزيد من تحديد ملامِحها، ومن المستحسن أن يكونَ هناكَ انسجام بينَ الشخصيّة والحدث، وبينَ فن رسم الملامح وفن بناء المضمون. فالحدث يصنعُ الحبكة ويرسم ملامح الشخصيّة**»[٢٠]، ولا يخفى على كُتّاب القصّة ونقّادِها أنّ من المهم جداً وضع ملامح لشخصيات العمل، ذلك أن تلك الملامح تخدِمُ القيم السرديّة للقصّة وقد تبدو أكثر أهميّة من الحبكة نفسها، ولا سيّما عندما يركز الراوي اهتمامه على الملامح النفسيّة للشخصيّة.

إن الشخصيّة، وهي الفاعل للحدثِ في القصّة، إنما ترسُمُ في حالات كثيرة ملامِحها بنفسها من خلال ما يصدر عنها؛ كأن نعرفَها من خلالِ أقوالها وأفعالها، ويمكن دراستُها أحياناً كأنها «وعي قصصي؛ ولحظتها تكتسبُ الأحداثُ الصادرة عنها حيويّةً، كما تساعد في تحديد رؤيتها للعالم»[٢١]، وتصبحُ لحظتها مصدرَ القصّة بكل معنى الكلمة.

لكنَّ علينا - كقرّاء - في الأحوال جميعها أن ندرك أنّ الكاتب نفسه إنما يُبدِعُ الشخصيّة كما يحلو له، وهو يخضع هذهِ الشخصيّة في مخبرِهِ الخاص لتجارب كثيرة، ومن الطبيعي أن يعرفَ عنها كل شيء، وإن كان يتصنّع أحياناً عكس ذلك، ويَجعل ساردَه يختارُ زوايا رؤية تقلّلُ

من قدرتِهِ على الإحاطة بالشخصيّة، بل لعلَّ قصصاً كثيرة نرى فيها الراوي لا يعرفُ إلّا القليل عــن الشخصيّة، أو لا يعرفها إطلاقاً وعندها يوهمنا نحن القــراء أننا نعرفها أكثرَ منه، لكن الحقيقة التي لا تقبــل الشك تتمثّل في أن الكاتب لا يترُكنا نعرفُ عن شخصيّتِهِ المُتخَيَّلةِ إلا ما يرغبُ فيه هو ولغاياتِهِ الفنيّة والفكريّة، حتى لو كانَ يتعامل مع شخصيّة تاريخيّة معروفة، ذلــك أنّه يفعل فعلَهُ هذا متمتِّعــاً بالحريّة الفنيّة نفسها التي يملكهــا عندما يبتكر شخصيّة خياليّة خاصة به، أما مسألة أن يمتثل للوقائع التاريخيّة المعروفة التي عاشتها تلك الشخصيّة علــى طريقةِ المؤرخيّــن فهذهِ حالة شخصيّة تمامــاً أو قرارٌ شخصيٌّ يتخــذُهُ، وليسَ قانوناً فنيّاً. وثمّةَ «**بعض الكتّاب الذين يعنون بالحقيقة وعندئذٍ نفهم قصصهم بنفس الافتراضات المنطقيّة والتعميمات التي هي محور من محاور علم التاريخ وهناك كتّاب آخرون يرفضون هذهِ النمطيّة ويدخلون من باب الخيال والمجاز منتزعين شخصياتهم من أطرها التاريخيّة لجعلها تتحاور خارج التاريخ**»(٢٢).

أمــا بشــأن ما نقرؤهُ أحياناً لبعضــ القصاصين والروائيين حــول استقلال شخصيّة من شخصياتِهم وقدرتِها على التمرّد على إرادة الراوي، فإن هذا محض زهوٍ أو تصنّع! إنّهُ تمرّدٌ وهمــي؛ فإذا ما بدت هذهِ الشخصيّة أو تلــك مستقلّة ومتمرّدة فإنما يسمَحُ لها الراوي نفسه (ومن خلفِهِ المؤلّف) بأن تفعل ذلك.

رابعاً– ومن الهواجس المُلحّة التي تنتابُ كاتب القصة القصيرة، مسألةُ افتتاح قصّتِهِ، بل إن معظمّ القصاصين يرونَ أن أصعب ما يعانونه هو الجُملِ الأولى التي عليهم أن يعثروا عليها كــي يجري بعد ذلك نهــرُ الإبداع... وصولاً بالتأكيد إلى اللحظــة الصعبة جداً، وهي لحظة إقفال النص... ولعلّ هذا ما جَعَلَ القاص كيروغا يقول:

«**لا تبدأ الكتابة دون أن تعرف منذُ الكلمة الأولى أينَ تسير. في قصّة جيّدة السطور الثلاثة الأولى لها أهميّة السـطور الثلاثة الأخيرة نفسـها**»؛ وهذا ما دَفَعَ هانز أوستروم لكتابةِ مقالة كاملــة حول خيارات افتتاحِ قصّةٍ قصيرة، وقد خاطبَ القاصَ منذ السطور الأولى: «**لا يمكنُ لقصّتكَ أن تبدأ «كيفما اتفق». إن افتتاحها يقرّرُ الإيقاعَ، المهارةَ، الصراعَ، ومن ثمَّ استمراريّة القــراءة فــي المتابعة**»(٢٣) ثُــمّ يشبّه الجملة الأولى بالنقلةِ الأساسيّــة في لعبةِ الشطرنج، فإن افتتــاح القصّة القصيرة يخلِقُ الشكلَ والإيقاعَ لما يليــه، إن هذا الافتتاح هو الخطوة الأولى نحــو النجاح أو الفشل، والحقيقــة أن استعراضاً سريعاً لمعانــاةِ القصاصين مع افتتاحيات

قصصهم تُرينا أن بعضهم قد أنفقوا ساعاتٍ طوال، وتلبّثوا أياماً وربما أكثر بغية العثور على الافتتاحيَّـات المثاليّة قبل المضي قُدُماً في بناء النص، وهذا ما كان يحدثُ مع ماركيز على سبيل المثـال لا الحصر، فقد كانت أصعب السطور في كتابة القصة لديه هي الثلاثة الأولى فـإذا ما أنجزها انطلَقَ فيما بعد بيسـرٍ يبني نَصّه.. والأمر نفسه في تعامل ماركيز مع كتابة الروايــة فقد كان «يعدُّ أن السطر الأوّل إن لم يكن صحيحاً فإنَّ كل ما يليه سيكون بلا فائدة، لذلك كان يصرف سنة كاملة على كتابةِ الفصل الأوّل من الرواية، وما إنْ ينتهي منه حتى ينجز ما تبقّى من الكتاب بسرعةٍ قياسيّة»[٢٤]، ويؤكد هانز أوستروم في مقالتِهِ التي أشرنا إليها آنفاً إنّ بعض الكتّاب المبتدئين هجروا كتابة القصة القصيرة بسبب الإحباط الذي أصابهم جرّاء عــدم قدرتهم على خلق افتتاحيات جيّــدة لقصصهم[٢٥]... والأمر نفسه ينسحبُ على خواتيم القصص القصيرة، حتى إنَّ كيروغا يروي «**أنّه وجدَ مَرّةً صديقاً لـهُ معروفاً في إجادةِ كتابة القصّة، يبكي وهو منكبٌ على كتابة قصّةٍ لم يستطع أن يضع نهاية لها. كانت تنقصه الجملة الأخيرة فحسب، لكنّه لم يكن يراها، كان يبكي ولم يكن يستطيع أن يهتدي إليها**»[٢٦].

خامساً- تستغربُ وأنتَ تقرأ غير قليلٍ من نصوصِ كتّاب القصّة عندنا أنهم لا يأنفونَ من استخــدام عباراتٍ جاهزة؛ استخدَمَها كثيرونَ قبلهم، وبعضهــا قادمٌ من عمقِ التاريخ الأدبي القديــم، متناسين أن تلك العبارات أصبحت بلا قيمة - من الجانب الإبداعي، وباتت لا تُقدّم شيئــاً جديداً، وكثيراً ما نقــرأ تلك العبارات في الحوارات بين شخصيــات العمِلِ... وبعضُ الكتّــاب يعيــدُ استخدامَ عباراتٍ كان قــد ابتكرها بنفسِهِ ويكرّرها هنــا وهناك في نصوصٍ جديــدة، وهذهِ أيضاً مشكلة، على القاص الناجــح أن يتجنّبها، فتلكَ العبارات الجاهزة سواء كانت لكَ أم لغيركَ أم كانت حتّى عباراتٍ اصطلاحيّة أمست مثل «الكليشيهات» الجاهزة، وقد يظــنّ بعضُهم أن تلكَ الاستخدامات إنّما تمنَحهُ أسلوباً خاصاً به، وهذا خطأ كبير، فالأسلوب الأدبــي- كما عَبّــر ذات يوم الروائي أوفيليت بول هورغان - «**بمنزلة بنــاء الخلايا، أو معدّل الأدرينالين أو نبضات القلب**»[٢٧]، وهــو بصورةٍ أخرى كذاتِ الكاتب نفســه، متميّزٌ كبصمةِ إبهامِــهِ... وهــذا ما نحسُّ بهِ حين نقرأ قصّةً لواحدٍ مــن القصاصين الموهوبين الكبار... ولا سيّمــا لو قرأنا بصوتٍ عــالٍ، إن أسلوب هذا القاص لا يشبه أسلوب سواه، في بناء الجمل وتركيبهــا وفي إبداعِهِ لصياغـاتٍ لغويّة تكادُ تكون له هو وحده... وفــي حساسيَّتِهِ الخاصة فــي التعامُلِ مع إيقاع المفردات وأوزانها وما إلى ذلك... إن أسلوبَ الكاتب شخصاني وذاتي إلى أبعــد الحدود... وهذا لا يعني أن الكاتبَ يولدُ وهو يمتلك أسلوبه الخاص، فكلنا نعلم أن

المبدعيــنَ جميعاً بدؤوا بمرحلةِ تقليد سواهم من الكتّاب الكبار، وكانت تلك طريقة ضروريّة لفهــم أفضل لجوهرِ هذا الجنس الأدبــي وخصوصيته، ولامتلاكِ البراعة واكتساب التقانات التي أنجزها الآخرون، لكن هذهِ الطرائق التعليميّة سرعان ما تُصبحُ فخّاً ما لم ينتقل الكاتبُ منها كمرحلة مُحاكاة ليصل إلى صوتِه المنفرد وأسلوبه الخاص الذي تحدّثنا عنه... إن على القاصــ الحق أن يدرك جيداً حجم المؤثرات الخارجيّة عليه، وأن يتعامل معها بحذر شديد، ولا بأســ من ترك العَمَلِ المُنجز جانباً والــدوران حوله لبعض الوقت؛ والابتعاد عنه والنظر إليــه مــن بعيد بدّقة لعلّ فيهِ أشيــاءَ ليست لهذا القاص بل متسرّبة مــن إبداعاتِ سواه، من كتابــات مُعلِّميه... على القاص أن يكتب وينقّح مَرّات ومَرّات حتى يشعر أن هذا العمل أمسى يخصُّهُ وحده إلى أبعد حد.

سادســاً– لعــلّ ما سأقوله في هذا البند كان أولى بــي أن أبتدئَ مقالتي به؛ لكن لا بأس أن أختمَ به، فهو قد يصلحُ خاتمةً أيضاً، وجُلُّهُ تتضمّنُهُ عبارة كيروغا التي يقول فيها: «**يجب أن يكون لديكَ إيمانٌ أعمى ليسَ بقدرتكَ على النجاح، بل بحماس رغبتك فيه، اعشق فنَّك كما تعشـق حبيبتك، وهَبْهُ كل قلبك**»[٢٨] الفنُ عموماً – وليس الشعر والقصة والرواية فحسب – لا يَمْنَحكَ بعضــاً من نفسِــهِ إلا إذا أعطيتَهُ نفسكَ كُلّها... لا يمكن لمن يكتــبُ قصّةً قصيرة في أوقاتِ فراغه أن يُصْبحَ قاصاً؛ لا يمكن لمن لا يعشق هذا الفن بكل جوارحِه فيسكنُهُ ليل نهار، أن يُبدِعَ فيه، ثُمّ هناك مسألة العمل الدؤوب والصبر؛ وكثيرون منا يعرفون أمثلةً غير قليلة على ذلك؛ كَــمّ مَرّةً كتبَ إرنست همنغواي قصته الشهيرة «الشيخ والبحر»، وكم مَرّةً اشتغلَ دوستويفسكي علــى هذا العمــل أو ذاك قبل طرحِهِ بين أيدي القراء، وكيف ألقى ميخائيل بولغاكوف رائعتَهُ «المعلــم ومرغرتيا» في الموقــد بعد كل عنائِهِ في كتابتها... ثُمّ عــادَ وكتبها من جديد ومن الصفــر... ولا بــد من الصبر، فكم من أعمــال أدبية مهمّة جداً وربّمــا عظيمة رُفِضَت من الناشرين مَــرّة واثنتين، وعشرة وعشرين، ولكن أصحابها صبــروا وتمكّنوا أخيراً من نشرها وطرحِهــا بين أيدي الناس، وكم من أعمالٍ أخفتها هــذهِ الجهة الرقابيّة أو تلك، لسببٍ ما... ثُــمّ استطاع أصحابها أن يخرجوها إلى النور، أو قُــدِّرَ لها أخيراً أن تخرجَ إلى الهواء الطلق؛ والأمثلة ليست قليلة؛ يكتُبُ بيتر ليز شاك:

«**لا توجــدُ تقنيّــة مُحدَّدة لتكثيف الصــبر عدا التعليم، فتذكّر ذلــك، تعلّم وتذكّر. في عام (١٩٧٤م) نَشـرَ (روبرت بريســج) روايته «زمن وفن صــيانة الدرّاجة الناريّة»، وهي عمل مُذهل، وســرعان مــا تصــدّرت قائمة أفضــل المبيعات وأصــبحت واحدة مــن أهم روايات هــذا العقد.**

وقد كنتُ دائماً أعود إليها خاصةً بعدَ أن علمتُ أنّ النص قد رُفِضَ ١٢٥ مَرّة خلال ست سنوات. إنّ (بريسج) نموذج حي للصبر، والسؤال هو كيف استطاع (بريسج) أن يتقبّل كل هذا الرفض»(٢٩).

المسألةُ تحتاجُ إلى شجاعة كما يُعبّر ستيفن كوتش: «من بوسعِهِ ألّا يخاف ولو قليلاً؛ لذلك كن مقداماً. ستحتاج كل الشجاعة التي تمتلكها. ستحتاج الشجاعة كي تعيش حياة الكاتب المملوءة بالمجازفة. ستحتاج الشجاعة كي تتجنّب القوالب الجاهزة، وما هو مأمون. ستحتاج الشجاعة كي تُبقي على نضارتك وعنفوانك. وستحتاج الشجاعة كي تقول الأشياء على طريقتك وتجعل صوتك مسموعاً»(٣٠).

والمسألة تحتاجُ إلى عمل دؤوب وهمّة عالية، فسر النجاحِ في الكتابة – إذا ما امتلكَ المبدع موهبةً – هو الكتابة أكثر وأكثر.. والقراءة أكثر وأكثر... إنّ بعض الكتّاب يشكون ويقلقون أنهم لا يكتبونَ إلّا قليلاً؛ ولعلّ مرد ذلك على الأغلب إلى كسلهم وتقاعسهم عن القراءة... وتقاعسهم عن خلقِ وقتٍ للكتابة، والجلوس إلى طاولة العمل، ولعلّ هذا ما عَبّرت عنهُ الكاتبة ج. كي. رولينغ حين قالت: «**بعض الناس لا يمكنهم تقبّل فكرة أنني يتوجّب عليّ أن أعكف على نفسي وأكتب الكتب، يعتقدون أنها تنبثق هكذا مثل الفطر من دون أي جهد. يتوجب عَليَّ من أجل هذا أن أحرس الوقت المخصص للكتابة كما يحرس التنين الهنغاري الأسطوري بيضته البكر**»(٣١).

هل انتهت الهواجسُ التي تشغل بال القاص في مجال كتابة القصة؟! لا بالتأكيد ما استعرضتُهُ أعلاه؟ ما هو إلا قَدْرٌ بسيطٌ منها!! فنحن لم نتحدّث عن الحدث والحبكة والحوار والراوي والزمن وسواها من القضايا...

الهوامش

(١)-إنريكي أندرسون إمبرت، القصّة القصيرة /النظريّة والتقنيّة، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة ٢٠٠٠، ص٣.

(٢)- انظر:هكـذا أكتبُ قصصي، تأملات وأفكار ونصائح فـي كتابة القصة القصيرة، إعداد وترجمة: سعيد بنعبـد الواحد، دار فضـاءات للنشر والتوزيـع، الأردن، عمان ٢٠١٩. وعن صفحـة الدكتور سعيد بنعبد الواحد، وبترجمتِهِ عن الإسبانية.

(٣)- المصدر السابق نفسه.

(٤)- مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة في فن القصة والرواية، ترجمة: رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية ٢٠١١، ص ١٤١- ١٤٩.

(٥)- المصدر نفسه.

(٦)- المصدر نفسه.

(٧)- المصدر نفسه.

(٨)- هكذا أكتبُ قصصي، تأملات وأفكار ونصائح في كتابة القصة القصيرة، إعداد وترجمة: سعيد بن عبد الواحد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان ٢٠١٩.

(٩)- المصدر السابق نفسه.

(١٠)- مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة، مصدر سابق، ص ١٥١- ١٥٣.

(١١)- المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(١٢)- المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(١٣)- المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(١٤)- المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(١٥)- هكذا أكتب قصصي، مصدر سابق.

(١٦)- تقنيات الكتابة، مصدر سابق، ص ١٥ - ١٦.

(١٧)- المصدر نفسه، ص ١٦.

(١٨)- هكذا أكتب قصصي، مصدر سابق.

(١٩)- هكذا أكتب قصصي، سابق.

(٢٠)- إنريكـي أندرسون إمبرت، القصّة القصيرة/ النظريّة والتقنيّـة، ترجمة: علي منوفي، مراجعة: صالح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٣٢٧.

(٢١)- المصدر نفسه، ص ٣٢٨.

(٢٢)- المصدر نفسه، ص ٣٣٣.

(٢٣)- تقنيات الكتابة، مصدر سابق، ص ٢٣٧.

(٢٤)- خليل صويلح، ضد المكتبة ص ١٩.

(٢٥)- تقنيات الكتابة، مصدر سابق، ص ٢٤٤.

(٢٦)- انظر:عوّاد علي ٢٠١٦/٤/١٧،العرب:alarab.co.uk

(٢٧)- تقنيات الكتابة في فن القصة، سابق، ص٢١١.

(٢٨)- هكذا أكتب قصصي، مصدر سابق.

(٢٩)- تقنيات الكتابة، مصدر سابق، ص ٧١.

(٣٠)- نصائح الكتابة، www.takween.com.

(٣١)- المصدر السابق.

مشاعر الاغتراب وجذورها الاقتصادية

مؤيد جواد الطلال

كنا قد كتبنا في غير مكان عن بداية نشوء الفنون والثقافة والأساطير وسحر الكتاب وتحوله إلى ما يشبه القوة المادية كوجه من أوجه الثقافة والعمل والنشاط الإنساني. وعلى الرغم من أنّ النظرة العامة للكتاب بأنه شيء مفيد، أو كما قيل من قبل إنه خير جليس وصديق في الأنام، غير أن الدكتور «عاطف البطرس» يشير في مقالة له بجريدة النور بعنوان «الكتاب المصدر الأساس للمعرفة» إلى وجود كتب وصفها بالضارة، ومنها الكتب الصفراء ليس بمعنى أنها قديمة وتراثية - ففي التراث ما هو أصيل وعميق ومفيد وعظيم - بل بمعنى أن تلك الكتب تقدم مفاهيم رجعية مُعيقة للتطور ولا تحمل في مضامينها أي محتوى إنساني، بل ربما على العكس تدعو إلى الكراهية وتأجيج نار الغرائزية وتعطل العقل وتسعى إلى تأبيد الماضي بغض النظر عن الجوانب السلبية في ذلك الماضي.

وبسبب المحنة التي مرّت بها سورية خلال السنوات السبع الماضية فإنّ الدكتور «البطرس» ينصح بالتركيز على الكتب ذات الثقافة الوطنية التي تعتمد التفكير العلمي وتعمل على صيانة «الكلية الاجتماعية» الداعية إلى المحبة بدلاً من التباعد ونشر الكراهية والتفرقة بين أبناء الوطن الواحد، ويحذّر من الكتب الهدّامة مع ضرورة القيام بعملية مراجعة شاملة معيارها: احتياجات الحاضر، ورهانات المستقبل، والاستفادة من دروس الماضي وأخطائه وتجاوز عثراته واجتثاث مسبباتها[١].

مـن كل هـذا يمكننا الاستنتاج بـأن هـذه الأداة السحرية التي أطلق عليهـا مجازاً اسم «الكتـاب» هي ليست مجموعة أوراق بقدر ما هي رؤيـا للعالم والحياة. هي منظومة وأنساق تفكير لها دور فعّال إيجابي من جهة - كما ضربنا مثلاً في كتاب رأس المال ودوره في تغيير العالـم- وبهذا تصح مقولة «غرامشي» التي أشار إليها في «دفاتر السجن» في أنَّ الماركسية هـي في جوهرها «فلسفة الممارسة» وليست مجرد كتـب... ومن جهة ثانية، معاكسة، يمكن أن يكـون للكتب دور هدّام يبدأ من مجموعة فتـاوى تكفر الآخر لأنه يختلف عنها في الرأي لتصـل مرحلة تشكيل منظمات إرهابٍ عالمية مارست منـذ أواخر القرن العشرين وما تزال تمارس أبشع أنواع الجرائم، وتتفنن بابتكار طرائق في القتل والدمار غير مسبوقة في التاريخ مثل عمليات التفجيرات المزدوجة المتعاقبة لقتل أكبر عدد من المدنيين العُزّل في الأسواق العامـة والمقاهي؛ لمجرد أنهم ينتمون إلى طائفة أخرى، أو مثل عملية حرق الطيار الأردني «الكساسبة» وهو داخل قفص حديدي محكم الإغلاق!!

كل هـذه السطور والصفحات من بحثنـا الموسع هي بمنزلة رؤية عامة وتعميمات نظرية أردنـا من خلالها توضيح المنهـج والفلسفة التي ننطلق منها باتجاه تأكيدات مفصلية لا غنى عنها في «رؤيا العالم» التي هي الهدف الأسمى والأشمل لكل معرفة إنسانية ولاسيّما الرابط الجدلي الحي ما بين الفكر والواقع، الأيديولوجيا والمجتمع، المجرد والملموس....

الطفرة الخلّاقة وجذور الفن

أمـا فيما يأتي فسنسعـى إلى المزيد من التحديد، وحصر نطاق الرؤية ولاسيّما في أمور الفن كمصطلح عام يحوي الأعمـال الحرفية والتكوينية الأولى الجنينية - ومنها فن التأويل والتفنـن في التفكير وخلق الأسـاطيـر - إضافة إلى الإبداعات اليدويـة التشكيلية البدئية؛ ثـم السمعية والبصرية (بما فيهـا إيقاعات العمل والرقص والترنيمـات والطقوس والفنون السحريـة العملانية) قبل الوصول إلى الصناعات الجمالية كمرحلة متأخرة في مسيرة تطور الإنسانيـة، وذلك ضمن مراحل تاريخية مختلفة، بوصـف الفن أكثر جوانب النشاط الروحي للإنسـان من جهة وأكثر الجوانب الأيديولوجيـة وأشكالها المتعددة تستراً وخفاءً في علاقته بالواقـع الاجتماعـي والسياسي والاقتصـادي؛ وفي علاقته لاحقاً بطبقـة ما على نحو من الأنحـاء... واضعين نصب أعيننا أهمية المراحـل الأولى في تلك الحقبة الموغلة في القِدم من حياة البشرية، أو ما يمكن أن نطلق عليها «الجذور» أو ينابيع الفنون الأولى!

إذ إن الفن لازم اللحظة التاريخية والبيولوجية الخطيرة التي سميت بالطفرة العملاقة الخلاقة في تحوّل أرقى الثديات إلى كائنات بشرية انفصلت عن بقية الكائنات الغابيّة وشقت طريقها لتكوين تجمعات بشرية أنسيّة جديدة ومختلفة.

بالطبع لا جدال اليوم حول أهمية استنتاجات «داروين» الذي يشكِّل الضلع الثالث مع «ماركس وفرويد» في المثلث الهرمي الذهبي للعبقرية الإنسانية، تلك الاستنتاجات العظيمة التي غيّرت العالم أو الرؤية العامة للعالم والوجود والتاريخ والمجتمع والإنسان – بما في ذلك أعماق النفس البشرية – بعد أن أصبحت تلك الاستنتاجات من حقائق العلوم التي تُدرّس في المدارس الابتدائية وتعادل بداهة حقيقة كروية الأرض ودورانها على الرغم من تعرض علماء بداية عصر التنوير من أمثال «كوبر نيكوس ١٤٧٣ – ١٥٣٤م» والجليل «غاليلو ١٥٦٤ – ١٦٤٢م» وغيرهما من فلاسفة العقل أمثال بيكون وديكارت وسبينوزا وهيغل إلى عنت وعسف الكنيسة وممثليها في السلطة المسلحة التي تريد الإبقاء على العقيدة الغيبية الغبية المتوارثة بوصف الأرض مسطحة وثابتة. وبهذا تصبح مكتشفات فلاسفة وعلماء «عصر التنوير» عن الأرض والشمس والكون والإنسان بمنزلة حقائق علمية راسخة مثلها مثل حقيقة قانون الجاذبية الأرضية الذي عبر عنه (نيوتن)، أو اكتشاف قوة البخار والكهرباء والثورات الجبارة في عالم الفيزياء والكيمياء والطب والفلك والبيولوجيا والعلوم النافعة للبشرية كلّها.

أما كيف لازم الفن حياة الإنسان منذ تلك الطفرة البيولوجية الخلاقة؟ هذا ما نريد تسليط الضوء عليه بالدرجة الأولى؛ لأن انفصال الإنسان – مهما كان أولياً وبدائياً – عن المخلوقات الغابية احتاج إلى الوصول لسبل ووسائل حماية نفسه وعزلها بعيداً عن المخاطر، وذلك من خلال استخدام الأماكن المحمية والأدوات الحادة والفعّالة مثل العصا والحجارة المسننة التي ستتحول إلى ما يشبه السكين والخنجر، وفي مرحلة لاحقة إلى ما يشبه السيف أو أيّ آلة أكثر فعالية وكفاءة مما سبقها، ثم رمح، ثم قوس... إلخ. ذلك الاستخدام الذي يعني حماية النفس من المخلوقات والكواسر المفترسة بقدر ما يتيح للإنسان البدائي الانتصار على الطرائد التي يتغذى عليها إضافة إلى ما يجمعه من نباتات الأرض والأشجار من ثمر حلو المذاق.

كل هذا قبل آلاف السنين، قبل أن يتعلم صنع إشعال النار، وقبل أن يصل إلى مرحلة الاستيطان في محميات صغيرة ويتعلم الزراعة وتدجين بعض الحيوانات... كل هذا يحتاج إلى الملاحظة وإلى التجربة، وإعادة التجربة، والتغيير والتفنن والتأمل، وإعادة التأمل

والتقليد، وتشكيل الرؤى والأفكار والأساطير والمفاهيم، وما إلى غير ذلك بحيث لا تبقى الأدوات المسننة الحادة القاتلة كما هي في شكلها الأول السابق، بل في حالة تحسن وأكثر فعالية وكفاءة... ولا نستطيع أن نسمي كل تلك العمليات والإجراءات - مهما كانت أولية وبسيطة وبدئية - غير اسم التفنن أو الفنون. الفنون اليدوية والعقلية، وتضافر اليد والعقل لخلق ما هو أكثر فعالية وكفاءة أولاً، ثم ما هو أكثر إنسانية وجمالاً ثانياً.

هنا تكمن معجزة الخلق الإبداعي بآلاف السنين قبل الوصول إلى مرحلة النقش على الحجر والكتابة والتدوين، أو ما يمكن أن نطلق عليه مجازاً الجزء المعروف والمعلوم من جبل الحكمة والبراعة والمهارة البشرية التي ستصبح بمنزلة طقوس وطواطم ومدافن كبيرة مميزة - وممارسات طقوسية وما يرافقها من تفننات عجيبة غريبة- وأساطير وأشكال عبادات وعقائد وأديان أرضية قبل السماوية.. وكذلك أنواع من الفنون السحرية العملانية (الإجرائية)، وإبداعات درامية مع الرقص والأناشيد والتراتيل والأغاني، ووضع الأسس الأولى للشرائع وصناعات فخارية متعددة الأشكال والأحجام وأختام أسطوانية ومجسمات وتماثيل؛ وما إلى غير هذا كثير وكثير يمكننا أن نطلق عليه مجازاً البنى الحضارية الفوقية المرتبطة جذريّاً بالبنى التحتية التي تشمل أنماط الإنتاج وقوى وعلاقات الإنتاج وتطور الاقتصاد والسلع والصناعات المختلفة.

بما أنَّ الفن هو جزء أساس من الثقافة، ككلمة عامة شاملة، فقد استنتج ماركس بأنّ الفن هو أحد الأشكال الأيديولوجية التي يعي ويدرك البشر من خلالها صراعات السيطرة على قوى الإنتاج، ويخوضونها. ولعل كلمة يخوضونها التي وضعنا التشديد عليها هنا هي التعبير الأسمى والأدق عن العلاقة العضوية بين النظرية والتطبيق، بين الفكر والممارسة، بين الصراع من أجل هذه السيطرة على «قوى الإنتاج» والتعبير عن العلاقة الديناميكية بين البنيتين الأساسيتين في الحياة الاجتماعية: البنية التحتية ذات الطابع الاقتصادي الإنتاجي الذي يشمل علاقات الإنتاج في الوحدة الاجتماعية، والبنية الفوقية التي تشمل الثقافة والفنون والآداب والعلوم والقيم والأعراف والحقوق وكل ما يتعلق بالروح الإنسانية في أوسع أطيافها وقضاياها وإشكالاتها... إلخ.

وبهذا ينبغي أن نفهم المغزى العميق لعملية قلب الفلسفة المثالية رأساً على عقب التي سعت الماركسية القيام بها، وجعل الفلسفة تسير على قدميها بالشكل الصحيح، أي تصير

الحيـــاة الواقعيـــة والاجتماعية هي مقياس لوعي الناس ولحقيقـــة وجودهم وأفكارهم وليس العكس، بقدر ما نفهم لماذا أُطلق على الفلسفة الماركسية صفة العلمية والواقعية الاشتراكية الإنسانيـــة وما يميزها عن الفلسفات القديمـــة ومنها المثالية ولاسيّما الأيديولوجيا الألمانية في أنّها نظرية ممارسة وعمل ورؤيا شاملة للعالم والحياة، مثل ما هي تجسيد لأحلام البشرية في تحقيق العدالة والمساواة الحقيقية في هذه الأرض وليس في أي مكان آخر!

وقـــد أكـــد ماركس أولوية الوجود، الوجـــود البشري قبل الوعي، علـــى العكس من مفهوم «هيغل»، وذلك منذ عام (١٨٥٩م) حين نشر كتابه «مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي» الذي عـــدّه الكاتب والباحث الإنكليزي «ليونارد جاكســـون»[٢] من أهم كتابات مرحلة النضج إضافة إلى كتاب «رأس المال»، وأقتبس منه الفقرة الآتية: «ليس وعي البشر ما يحدد وجودهم – كما أشار هيغل- بل وجودهم الاجتماعي ما يحدد وعيهم».

هذه المقولة المهمة لماركس حول موضوعة الوعي وارتباطها بالوجود الاجتماعي سيستند إليهـــا المفكر «إريك فروم» في دراسته للإدراك والوعي و«اللاوعي»، ويؤكد أهميتها وصحتها بوصف «أنّ الوعي واللاوعي محددان اجتماعياً... وإنّ تحليل الوعي يفضي بنا إلى الاستنتاج نفسه الذي توصل إليه ماركس عند تناوله إشكالية الوعي»[٣].

كمـــا سينطلق «فـــروم» من اهتمـــام العالِم المحلـــل النفسي «سيغمونـــد فرويد» بالوعي والمعرفـــة، معرفة المرء لنفسه ليحصل الفرد ذاته على شـــكل من أشكال النمو والتطور؛ ثم ليوحّد بين النظرية والممارسة. هذه الوحدة التي لابد منها في النشاط الإنساني كحجر زاوية أو قاعدة أصبحت من حقائق وبديهيات الحياة، بغض النظر عن نقطة الانطلاق أو الأهداف الأيديولوجية منها.

إلى أين أفضى انتصار البرجوازية؟

بيـــد أن سيادة الطبقـــة البرجوازية سيادة مطلقة، وانتصارها علـــى الصعيد الاقتصادي والسياســـي والثقافي، قد جعلها تركن إلـــى أسانة الركود والمحافظة على امتيازاتها الطبقية ومحاربتهـــا لكل ما هو جديد، بل تنصلت حتى من شعاراتهـــا التي رفعتها في زمن محاربتها للنظام الإقطاعـــي، فتحولت بذلك «الحرية إلى مفهوم تجريـــدي وليبرالي براق يخفي واقع حرية الاستغلال الذي تمارسه البرجوازية لملايين العمال والنساء والأطفال، واقتصر مفهوما الإخـــاء والمساواة على أفراد الطبقـــة البرجوازية المنتصرة» وتحولا إلى مجرد شعار يخفف

حـــدة المأســـاة ويؤمل عبثـــاً الطبقات المحرومة بمجـــيء يوم يتحقق فيه هـــذا الشعار؛ لذا فقـــد فتح الباب على مصراعيه من جديد للأمل الدينـــي كوسيلة لاستنفاد غضب الجماهير العريضـــة (المحرومة)، وظهـــر أدب برجوازي يُدعّم أركان هذه الطبقـــة المستغِلة، ويحارب تطلعات البروليتاريـــا ويدعو للاستسلام إلى الواقع القائم بوصف أن ما هو واقع هو حقيقي أيضاً على حد تعبير «هيغل».

إنّ استتبـــاب السيطـــرة المطلقة للطبقة البرجوازية على قـــوى الإنتاج والتسويق أدى إلى تزايـــد إنتاجية السلع، ومن ثم ازدياد أوقات العمل مـــع بقاء الأجور على وضعها، مما استتبع ظهور فائض قيمة كبيرة وتراكم لرأس المال بيد المنتجين كالصناعيين والمصرفيين وغيرهم مـــن أصحاب اليد الطولى. وبذلـــك تحولت قوة العمل إلى سلعـــة معروضة في سوق الطلب اليومي، تنخفض قيمتها تدريجياً وتنعدم أحياناً إلى الصفر نتيجة البطالة الدورية والأزمات الاقتصاديـــة «ويتحول جسد العامل بمجملـــه إلى آلة متخصصـــة أوتوماتيكية نتيجة لتكرار الجزء الوحيد والبسيط المنوط به خلال حياته كلها» كما أوضح ماركس.

وبهذا ينحط العمل الإنساني، بما فيه الأدبي والفني، ويتحول إلى مجرد قيمة تبادلية، إلى كمية، إلى سلعة أو وسيلة من وسائل الارتزاق، ويصبح قوة غريبة على خالقها، فلا يعود الفنان يتمتـــع بحريته وفرديته، بل يخضع للإطار العام ولمنطق الإنتاج الرأسمالي ويتحول عمله إلى قـــوة غريبة معادية وغير خاضعة لخالقها. وهو بذلك يكون إما قد أضاع نفسه أو أنه مُستعد لإضاعتها ثانية في زحمة غَلبة الموضوع (المادة المُنتَجة) على الذات المُنتِج.

وقـــد عبر الفنان الكبير «شارلي شابلن»، في فيلم «الأزمنة الحديثة» الهادف والرائع، عن هذه الحقيقة بطريقة كوميدية سوداء حين صارت قوة عمله مثل عدوّ له، أو أنه أصبح مجرد مفك «سبانه» في عملية جريان الزمن وتحكم الآلة به وصيرورته كجزء من هذه الآلة الرهيبة التـــي تعبر عن وحشية الطبقة البرجوازية وسحقها للقيـــم الإنسانية وإهانتها لكرامة العامل وإنسانيته!

علـــى صعيد الفنون البصرية - لاسيّمـــا الرسم- استخدم الباحث «هربرت ريد» في كتابه «الفـــن والمجتمع» المنهـــج الماركسي للوصول إلى نتائج وحقائق مهمـــة بعد انتصار الطبقة البرجوازيـــة (وفئة النخبة التي تملك قوة وثروة وأوقات فـــراغ)، واصفاً أن النهضة الأوروبية لم تُحدِث تغييراً أساسياً في طبيعة الفن، إنما غيرت الأحوال التي كان يعيش ضمن حدودها

الفنـان فحسب: «حررته من قواعد لضبط السلوك، ومن حـالات الكبت وسمحت له بحرية خادعـة للعمل. أقول حرية خادعـة؛ لأنّ الفنان عند النتيجة اكتشـف بأنه استبدل نوعاً من التبعيـة بنوع آخر، يمكنه مـن الآن فصاعداً أن يكون حراً للتعبير عن ذاته، ولكن فقط شرط أن تكون طبيعة الذات التي عبر عنها بضاعة رائجة - شكلاً من أشكال العبودية الاقتصادية الذي ما يزال ساري المفعول، والذي برهن عن تفاهة ليست أقل مستوى من العبودية الروحية التي تخص العصر السابق»(٤).

موضوعة «الاغتراب»: أسبابها والنتائج الناجمة عنها

ما هي العلاقـة بين تحوّل «قوة العمل» إلى «سلعة معروضـة» وانخفاض قيمتها، وشعور العامـل بأن ما ينتجـه يصير قوة غريبة عنـه، مسيطرة عليه ومعادية لـه، وتسبب له حالة «الاغتـراب»، وبين انحطـاط العمل الإنساني - بما فيه الأدبـي والفني - وتحوله إلى قيمة تبادليـة منفعية ووسيلة للارتزاق. قيمة ثانوية تشعره بأنه مُغـرَّبٌ، منسلخ، غير متصالح مع الحياة والمجتمع... إلخ؟

مثـل هذه الأسئلة تؤرق المفكـر وتجعل موضوعة أو قضية «الاغتـراب» مسألة جوهرية ليسـ في فكره أو روحه وأعماق ضميره فحسب، بل فـي الواقع الاجتماعي الذي يعيش بين ظهرانيه.

ومـع أنَّ أصل مفهـوم «الاغتراب» يعود إلى أفكار «هيغل» فـي جذر علاقة الإنسان بالله والدين... إلخ، غير أن ماركس - (حتى إن حافظ على الديناميكية في فكر هيغل الذي احتوى نـواة «الديالكتيك») - راح يبحث في موضوعة «الاغتراب» ليجد له تفسيراً مادياً وواقعيّاً في الحيـاة المعيشة: في تناقص كيان الكائن البشري بقدر زيـادة المال عنده كما هي حالة أي برجـوازي، وفي مشاعر الطبقات المُنتِجَة (ومنها البروليتاريا)؛ بأنها تحوّل السلع إلى أصنام أو إلـى صناديق مالية «فائض قيمة» يصبّ في النهاية بجيوب الرأسماليين، وأنها تبيع عملها بثمن بخس، كما هو الحال عند المثقفين والفنانين. أي إنّها «تبني رأسمالاً للآخرين، وبذلك يأخذ عملها شكل قوة مغترية تضطهدها»، على حدّ تعبير «جاكسون».

بالطبـع إنّ ماركس وضع الحل المادي الاقتصادي لهذه المعضلـة، كمحاولة لإلغاء الشعور بالاغتـراب، من خـلال السيطرة على وسائل الإنتاج والوصول إلى حلـم التخلص من كل شرور الرأسمالية التـي تجلب الفقر للنسبة العظمى من المجتمعـات، وتحتكر المال ووسائل تنميته،

وتخلق الحروب لبيع السلاح... أي إنه أعاد صياغة الحلم التاريخي القديم في روح البشر – وفي طليعتهم المثقفون والفنانون والأدباء – بالمدينة الفاضلة، ولكن بوسائل أكثر واقعية وعملانية.

غيـر أن المتغيرات الاقتصاديـة والعالمية، ومنها قدرة الرأسماليـة على حل مشكلاتها بقـوة المال والسـلاح والميديا المضللة وكل مـا تنتجه البشرية بما فـي ذلك (المثقفون – الفنانـون – الأدبـاء – المنظرون – المرتزقة... إلخ)؛ ونجاح هـذه الرأسمالية في قتل معظم البـذور الجيدة والثورات والانتفاضات الطبقية ذات الطابع الاشتراكي التي نشأت في القرن العشريـن، جعلت بعضهم يشك في الحلول والنبوءات الماركسية؛ حتى إن بعضهم يشك بثورة العمـال والمضطهدين في الأرض وإمكانية تحقق نجاح هذه الثورة... في حين يقول بعضهم الآخر: «يا أخي لا تُرجِعْ كل شيء إلى الاقتصاد والمنافع المالية».

فنقـول له: حَسناً، لنأتِ من الآخِر، من الحاضر، ونرى كيف أن عالِماً نفسانيّاً مثل (إريك فروم) يعمل على شفاء المرضى كفردٍ أصبح عاجزاً عن القيام بدوره بعد أن أصبح الاغتراب مرض العصر أو الموّاتٌ الداخلي «وهذه المعاناة المشتركة هي الاغتراب عن الذات، والأقران، والطبيعـة، وهي الإحساس بأن الحياة تتسرب من بين الأصابـع كالرمال، وأن الموت سيأتي قبل أن يكون المرء قد عاش حقاً، وأن الوفرة التي يعيش فيها لا توفر له البهجة»، ص ٢٧ من كتابه المذكور مع الدكتور سوزوكي.

صحيـح أن هـذا الطبيب المبجل يتحدث بلغة الانشطار بين الـذات والموضوع، أي بلغة التحليل النفسي والرغبة في التنوير وتوسيع مساحة الوعي على حساب ما يسمى بـ«اللاوعي»، أو المخزون الباطني، من أجل حياة سليمة... إلخ؛ ومن ثمَّ إنه كمفكر أمريكي مُدجّن لا يتحدث عـن ثورة أو رفـع السلاح بوجه المستغِليـن ومصاصي دماء الشعوب، غيـر أنني أسأل ذوي الألباب، أو حتى مجرد المشاهدين للتلفاز والإنترنت والمستمعين إلى الأخبار:

أسألهم: – ما هو السر وراء إلقاء آلاف (إن لم أقل ملايين) المهاجرين من البلدان الفقيرة المبتـلات بالحـروب الطائفية وتصحّر بلدانهـم وأراضيهم التي كانـت معظمها مثل جنات عـدن... ما هو سرّ المخاطرة بأنفسهـم وركوب «زوارق الموت» – وبعضهم يصطحب زوجته وأطفاله – عبر أمواج البحر الأبيض المتوسط، أو غيرها من أمواج وعواصف ومتاهات أتون اليَـمِّ المظلمة، لعلهم يصلون بسلام إلـى الشواطئ الأوروبية أو الأسترالية أو الأمريكية؛ بعـد أن شعروا بالاغتراب داخل أوطانهـم ... فتطفوا الجثث بعضهم غرقى وغذاء للقروش،

في حين تقوم زوارق الإنقاذ لالتقاط بعضهم الآخر الذين يوضعون في (كامبيونات) اللجوء والعزل القسري، ويظلون يعانون لسنوات طوال من حياة المنافي مثل متسولين غير قادرين على الابتعاد عن سواحل تلك البلدان التي لا تريدهم أصلاً على الرغم من التشدق بالقوانين الدولية وحقوق الإنسان والمحبة والنفاق والرياء؟!

ألا يكمن هذا السر في الاقتصاد، وفي الحاجة المالية، بعد أن تغولت الرأسمالية وأصبحت تزيد غنى الأغنياء على حساب المزيد من فقر الفقراء؛ إذ جعلت دولاً كاملة بعضها ذات حضارات عظيمة مثل مصر وذات خيرات وأموال طائلة مثل العراق فاقدة للسيادة وخاضعة لشروط البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي، وشارع المال «ويل ستريت» في نيويورك، والبورصات العملاقة، ومصارف الاستثمار الضخمة التي تزيد أرباحها الربوية عاماً بعد عام، وبقوة القانون الذي يصنعه ويشرِّعه الأقوياء أصحاب شركات السلاح ومصانع الذخيرة وتجار الحروب، وبعض شركات الميديا ومؤسسة (مردوخ) الصحفية الإعلامية وأضرابها من جهابذة الصهاينة؟

وحتى الشباب الذين يصلون إلى مراكز المال والتجارة والصناعة الحربية، والسينما والإعلام، ودور الأزياء الراقيّة ودور البغاء «رفيعة المستوى»، بما يسمى الهجرة الشرعية و«لمِّ الشمل» - وكثير منهم عرب ولاسيّما اللبنانيين - ألا تفقد الدول التي تصرف على تعليمهم وعلى «كفاءاتهم» لتحصدها جاهزة تلك المؤسسات الغربية التي توصف عادة بالمرموقة؛ في حين تظل الشقة واسعة ما بين الدول المصدِّرة لتلك الطاقات الإبداعية والدول المستلمة لها؟!

أليس هو المال وراء كل هذه المظاهر والحقائق العيانية؟ وإلى أين وصل لبنان الذي كان يوصف بالأخضر وليرته مثل الدينار العراقي أقوى من الدولار، في حين أصبح الدولار الواحد اليوم (١٥٠٠ ليرة)، وتتفاخر بعض الأحزاب والتيارات السياسية اللبنانية بأن ليرتهم ثابتة على هذه الحال منذ عدّة أعوام على عكس بلدان الجوار... «؟؟!»، من دون الأخذ في الحسبان لما وصل إليه الدَّيْن العام، أي مديونية الدولة؟

أين وصل البلد الأخضر النظيف ذو الهواء الصحي بعد أن أصبح نصف شعبه يعيش الغربة والتغرب، والنصف الآخر يعيش حياة الفقر مع تزايد تراكم النفايات وقلة الكهرباء والماء، وكثرة الجرائم والتفجيرات والحوادث، والحرمان، وضغط المديونية بمليارات الدولارات،

ومهانة الصدقات والمساعدات الخارجية ومنها الأمريكية التي تُعطى للجيش اللبناني كسلاح قديـم مع شروط عدم استخدام هـذا السلاح ضدّ العدو الصهيوني الـذي يجتاح لبنان بين الحين والآخر؛ فيجعل اللبناني ينام بعين واحدة؛ إذ يتآكله القلق والخوف من عدوه الخارجي ومن عدوه الداخلي مُجسّداً بتدبير لقمة العيش ومتطلبات الحياة الأساسية!

الاقتصاد والتغريب

وإذا انتقلنا إلى دور الاقتصاد والمال في حياة الناس - حتى الشخصية والنفسية منها - فإننا سنجده وراء معظم النزاعات البشرية بما فيها الأسرية، ومنها موضوع الطلاق وما يترتب عليـه من قضايا حقوقية وماليـة. ولابد أن القوانين والشرائـع الدنيوية والدينية والملاحم الأدبية القديمة قد نظمت وصوّرت وعبّرت عن أمور كهذه. وكان «بلزاك»، قبل ماركس، يكرّر ويشيـر باستمـرار إلى أن المال وراء كل شيء - ولاسيّما فـي رواية الأب غوريو - ولهذا عُدَّ «بلزاك» أعظم حتى من اقتصاديّي القرن التاسع عشر في تسليط الأضواء على جرائم الطبقة البرجوازية على الرغم من انحداره من هذه الطبقة نفسها.

بالطبـع إنّنا لا نريد التطـرف والمغالاة بقدر ما نريد أن نحـدد علاقة المال بموضوعة «الاغتـراب»، ونعدّه من أهم أسباب هذه الظاهرة وغيرهـا من مظاهر تناقضات وصراعات ومشـاكل الحياة، وما ينجـم عنها من قضايا وإشـكالات عمّقتها الرأسماليـة بصورة أوسع وأعظم.

ولعل ما جرى في شهر (تشرين الأول عام ٢٠١٨م) في قضية الصحافي «جمال خاشقجي» يكشـف عـن دور الاقتصاد والمال علـى المستوى الفضائحي العالمـي؛ إذ ما يزال «رونالد ترامب» يقـول بصفاقة صريحة: إنّ إلغاء صفقة السلاح مع السعودية التي بلغت (٤٥٠ مليار دولار) - وهي أعلى صفقة في تاريخ تجارة الحروب - كما حددها هي بمنزلة كارثة، أو كما لو أن الأمريكيين سيضعون حبل المشنقة في رقابهم كما صرّح هو بعظمة لسانه حتى قبل أن تعترف السعودية رسمياً بقتل «خاشقجي» داخل قنصليتها في إسطنبول.

وهذا لا يكشف عن دور المنافع الاقتصادية فحسب بوصفها أهم من موضوعات أو قضايا حقوق الإنسان وحرية التعبير عن الرأي ومفاهيم زائفة كالعدالة والديمقراطية والأمم المتحدة ومجلس الأمن الدولي، وأولوية ومبدئية القيّم والأخلاق - مع ازدواجية المعايير بالطبع عند التنفيذ - إلى آخر هذه القائمة من الأكاذيب ومساحيق التجميل والإكسسوارات...

... وفـي واقع الحال فـإن السيد «ترامـب» لا يختلف عن كل رؤسـاء الولايات المتحدة السابقيـن سوى أنه لا يضع كثيـراً من مساحيق التجميل ويعبر عن بعضـن آراءه الشخصية، المتناقضة المتقلبة والاعتباطية، بطريقة شبه مباشرة وشبه تلقائية (كما هو الحال في قصة ملابس الإمبراطور الوهمية) أو كما صورته البالونات الاحتجاجية على شكل دمية تمثل رجل كبيـر يلبس حفاضة أطفال. غيـر أن جوهر الأمر يكمن في حقيقة أنَّ أشباه وأضراب ترامب (الـذي بيده الزر النووي القادر علـى تدمير الكرة الأرضية!!) هم الصورة السياسية والتعبير الأيديولوجي للواقع الاقتصادي ولقوة حركة رأس المال على مرِّ التاريخ ليس إلاّ.

ولو أردنا الكتابة عن مثل هذه الموضوعات فلا يكفيها كتاب، ولا مجرد مجموعة أبحاث، غيـر أننا نريد أن نبقى ضمن الحدود الأدبية والفنية الإبداعية لنسلط الضوء على قضية أو موضوعـة «الاغتراب» والشعور بالرهبة، بالقهر والكبت والكآبة، بالظلم وعدم الارتياح... أي نقف عند المشاعـر الإنسانية كما هي في أعلى قمة البنية الفوقية في المجتمعات الطبقية أو التي تتحكم بمصائرها قوى الرأسمال العالمي المهيمن.

نريد تسليط الضوء على هذه القضية وما يرافقها من مشاعر لم تعد اليوم فردية؛ وحتى «كافـكا» - الذي درسه كل النقاد الماركسييـن باستثناء غارودي- بوصفه كاتباً ذاتيّاً متشائماً ومغتربـاً، كان يحمل في أعماقه روح بروميثيوس وفكرة إنشـاء برج بابل مع إيمانه بالصوت الجماعـي و«الأمل والثقة في قدرة الإنسان علـى تجاوز الغربة، حتى إن كان هذا الإنسان لا يرى بوضوح إلى أين يقوده هذا التخطي»،كما عبَّر روجيه جارودي في كتابه المهم «واقعية بلا ضفاف»(٥).

وكان الأحـرى بأولئك «النقاد»، الذيـن وجهوا سهام نقدهم لمشاعـر كافكا، أن ينتقدوا الواقع المرير الذي كان يعيشه كافكا في ظل الإمبراطورية النمساوية المجرية، وواقع أوضاع المستخدميـن، وأعنـي بهم جمهرة الفقراء والبؤساء الذين يعملـون في محل تجارة والده أو خـلال مدّة عمله بالوظيفة العمومية فـي مؤسسة التأمينات العمالية ضدّ الحوادث؛ ولاسيّما أن كافكا كان يعيش ويكتب في الربع الأول من القرن العشرين حين خرجت أوروبا من الحرب العالميـة الأولى، في حيـن كانت طبول الحرب العالمية الثانية قد بدأت تقرع بقوة، والسلاح يقرقـع ويصـمّ آذان كل إنسـان حساس وواعٍ لما يـدور حوله، وبذكائه النبوئـي يستطيع أن يستشرف آفاق المستقبل المظلمة في بلده وما جاوره، إن لم أقل في كل الكرة الأرضية!

سبل الخلاص: حرية الفن والفنان

إنّ على الفنان - وكذلك الأديب وكل أنواع المبدعين - من أجل أن يزيل الشروط التي تجبره على الاغتراب والضياع، من أجل أن يكون عمله غاية في ذاتها وليس وسيلة للعيش، ومن أجل حل مشكلته الخاصة وأزمته الفردية... إن عليه، إذن، أن يدرك أولاً واقع المجتمع والتناقض الأساسي فيه - أن يرقب حركة التاريخ، وأن يربط ثورته الفردية الواعية بثورة الطبقة الصاعدة، الطبقة التي تنوء تحت عبء نتاج انقسام المجتمع ومآسي القهر الطبقي، والتي تسعى إلى إلغاء كل الظروف والشروط اللا إنسانية التي تخلق الاغتراب «والتي تتلخص في وضعها» على حد تعبير ماركس.

هذا الوضع المحرج الدقيق سيضع المفكر - الفنان - الأديب أمام ضميره وأمام التاريخ وجهاً لوجه، وعليه أن يختار طريقين لا ثالث لهما: مسايرة الواقع وتحويل فكره، أدبه وفنه، إلى نتاج يُباع ويشترى، عرض في السوق الرأسمالية يمكن أن يدر عليه بعض الأرباح والمنافع المادية، ويخسر بذلك أصالته وقيمته الإنسانية... أو محاربة هذا الواقع الآسن واللا إنساني من أجل تغيير تلك الشروط والأطر التي تأسر بنية المجتمع وتحول دون حركة التاريخ الصاعدة، مهما كلف الثمن حتى لو واجه موته وجهاً لوجه؛ إذ سيربح العالم واستكانة ضميره في آن؛ حيث إنّ «الواقع الاجتماعي» المحتدم هو الذي يضع المثقف /المبدع/ الفنان وجهاً لوجه أمام هذا الواقع!

لقد عرف التاريخ كثيراً من المفكرين والأدباء الذين اختاروا الطريق الوعر- لكن الإنساني أيضاً - ابتداءً من «سقراط» وانتهاءً بـ«كازنتزاكيس»، الذي «بالوا على قبره وما زالوا يتبولون» نتيجة مواقفه النبيلة التقدمية في مناهضة قوى الظلام والرجعية والعمالة الاستعمارية وتجار الدين من اللصوص المتخمين ومحاربته للجهل والزيف والتقاليد البالية واللا إنسانية.

أما عدم الاختيار فهو أيضاً اختيار «عدم الاختيار على حد تعبير سارتر». والمواقف الوسطية، الإنسانية الخجولة، هي انتهازية مُقنّعة وانتقائية تعسفية، بل هي تواطؤ مقنَّع ومرائي مع قوى الظلام ووساخة الواقع الطبقي المؤلم.

فالأدب والفن لم يعودا مجرد أشكال أسلوبية أو صناعة زخرفية ولفظية، بل أنهما -وبالدرجة الأولى - موقف، موقف حيال الحياة والمجتمع والإنسان وحركة التاريخ. وهذا

الموقف حين يتحقق ويتجسد، فتتعرف عليه الجماهير، تتشربه وتتمثله، يتحول إلى قوة مادية، إلى سلاح في التغيير. فلم تعد هناك جدوى من عملية تأويل الواقع وتفسيره فحسب: حيث إنَّ المسألة الأساسية في هذا العصر، وبالدرجة الأولى، تغييره، وتحويله تحويلاً ثورياً لصالح الجماهير الغفيرة، كما ورد في الأطروحة الأخيرة عن «فيورباخ» التي كتبها ماركس.

اتجاهان متناقضان في الفن والأدب

من خلال هذا الواقع عرف التاريخ اتجاهين متناقضين في الفن والأدب. الأول يعبر عن وعي الطبقة البرجوازية، ويثبت دعائمها المادية والروحية... والثاني ينتقد مساوئ النظام الرأسمالي ويسلط الأضواء الكاشفة على ترهات المجتمع البرجوازي وأسانته وقسوته اللا إنسانية، في الوقت الذي يلتحم فيه مع الطبقات الفقيرة العاملة من أجل تغيير شروطها الاجتماعية الخانقة، ويسعى لخلق المجتمعات الاشتراكية؛ وبناء عالمٍ خالٍ من الاستغلال والاضطهاد.

الاتجاه الأول تجسد وتبلور في تيارات متنوعة مثل: الفن للفن، العدمية (النهلستية)، اللا أدرية العاجزة البلهاء، الذاتية والباطنية، بعض الأعمال السريالية التي لا تدلل على أشياء محددة، والرواية المضادة أو اللا رواية، وبعض الأعمال الرمزية الغامضة التي تتعمد الغموض لعدم الكشف الحقيقي الواضح عن عيوب الواقع الرأسمالي... إلخ. أمّا **الاتجاه الثاني**، الإنساني والتقدمي، فقد ابتدأ أدبياً في العصر الحديث من المدرسة الواقعية النقدية التي تمثلها واستلهمها أدب (ديكنز / ثاكري / ستندال / فلوبير..) وبنزعة مطابقة الطبيعة «إميل زولا» ومناصرة الاتجاهات الاشتراكية والراديكالية (فيكتور هيغو – رواية البؤساء خاصة)، لتصب هذه الروافد التقدمية في تيار الواقعية ولتشكل لاحقاً الخلفية الثقافية والفنية للمدرسة الواقعية الاشتراكية التي تسترشد بالمنهج العلمي وبالروح الإنسانية في الكشف عن الواقع وسبل تحويله تحويلاً ثورياً.

أما في روسيا، الإمبراطورية المتخلفة عن الركب الأوروبي، ونظامها الإقطاعي شبه البرجوازي، فقد كان دوستويفسكي وتولستوي يقودان الحملة الأدبية السردية ضد أشكال عيوب ومثالب ذلك النظام القيصري، ويسلطان الأضواء على ألوان الاضطهاد والفقر الذي يعاني منهما عبيد الأرض (الأقنان) والفقراء والمعوزون والأطفال... إلخ.

وإذا كان الشاعر الألماني الكبير «جوته» قد مات من دون أن يستقر قلقه (رأيه) على الاختيار بين الثورة الفرنسية العاتية والطاغية نابليون بونابرت، بين نزعته العالمية ورؤيته

الإنسانيـــة ومحافظته على كيان الدولـــة الألمانية التي تبوأ منصب وزيـــر فيها، بين خصب الأدب وروح فاوســـت وبروميثيوس وجفاف الحياة الرسمية وأعمال مقاطعة «فايمر» المرهقة علـــى حد تعبير «فريفـــل»[٦]... إذا كان «جوته» لم يحسم أمره في مثل هذه القضايا الخطيرة فـــإن «بلزاك» الأديب الفرنسي الـــذي كان أفضل من «مؤرخي واقتصاديّ وإحصائيي عصره المحترفين أجمعين» قد حسم الأمر واختار طريق الإخلاص والولاء للواقع والحقيقة بدلاً من الإخلاص إلى «المسيحية والملَكيّة».

لأن «بلـــزاك» اضطر إلى السير في طريق يخالف الطريق الذي سارت فيه الطبقة التي كان تعاطفـــه كله معها ومعتقداته السياسية كلهـــا تؤازرها، ولأنه رأى ضرورة أن يسقط وأن ينتهي النبلاء الذين أحبهم؛ ولأنه وصفهم بطريقة تنسجم مع المصير الذي آلوا إليه، ولأنه رأى أيـــن يكون البشر الحقيقيون الذين يسودون المستقبل... إلخ؛ لذلك كله فقد عدَّ إنجلز أن «بلـــزاك» هو أحد الانتصـــارات الكبرى في تاريخ الواقعية (رسالة إنجلز إلى م. هاركنس في عام ١٨٨٨م).

لقد طرح «بلزاك» جانباً نمـــوذج البطل الأرستقراطي النبيل الذي يقضي يومه «بمشاغل القلب وحده» وغاص في معتـــرك الحياة، وكشف عن العالم الحقيقي وسيولة الحياة اليومية بمـــا فيها من طبقات وفئات متنوعة ومتصارعة: أصحاب أعمال كبار، باعة متجولون، شرطة ومحتالـــون، سيدات الطبقة البرجوازية والغانيـــات البائسات... إلخ، وما الكوميديا الإنسانية التي كتبها «بلزاك» إلا عبارة عن فضح رائع وخطير لمجتمع المال البرجوازي الذي يجعل من كرامـــة الإنسان قيمة قابلة للعرض والطلب والتحويل، ومن الحرية شعاراً خادعاً لتغطية واقع حرية التجارة وتجارة الحرية بدلاً من حرية الشعوب المضطهدة والطبقات الفقيرة.. وبذلك استطـــاع المال - من خلال هـــذه الكوميديا الرائعة - أن يشتري النســـاء، الغانيات والأبناء والبنـــات، الجمال والفن والفضيلـــة. ونتيجة لكل هذا فقد تحوَّل المجتمـــع البرجوازي إلى مجتمع أناني حقود قاسٍ يرفع شعار: «كل إنسان لنفسه والويل للمغلوب!!» «كما لاحظ «فريفل» الذي يلخص هنا ما ورد في البيان الشيوعي لماركس وإنجلز عن الواقع البرجوازي.

.... فـــي مثل هذا المجتمع البرجـــوازي الذي صوره «بلزاك»، وأدانه، تحولت المحبة بين أفراد الأسرة الواحدة إلى كراهية ومقت بسبب المنازعات القذرة الناشبة حول الإرث والمُلكيّة، وخضع فيه الحب لأكياس المـــال، وأصبحت فيه الشابة الجميلة العذراء «رأس مال» والزواج

مضاربة.. مجتمع ترى فيه صرامة الأغنياء وسرقاتهم المشروعة، وجرائمهم التي لا تقع تحت طائلة العقاب، متجلية في وضح النهار. وتحل فيه امتيازات على الامتيازات الملغاة، كما تتحكم فيه جماعة من التجار والجشعين والوصوليين بمقدرات الشعب الذي يعيشون على كدحه.. مجتمع يسود فيه عنصر المال، ويضطر فيه المثقف أن ينحي ضميره جانباً ليصعد في درجات السؤدد والغنى، ويعاني فيه العالِم والفنان الإهمال والاحتقار والتردي في هوة الشقاء. هذا ما عبر عنه ماركس وإنجلز - وأكده ولخصه فريفل في كتابه القيّم - من خلال فهمهما للواقع البرجوازي في القرن التاسع عشر كما كشف عنه أدب «بلزاك» العظيم بعين موضوعية نافذة ناقدة؛ وبذلك فقد أدى رسالته التاريخية كإنسان وأديب وفنان في آن، وأراح ضميره أيضاً!

وما أشبه اليوم بالبارحة كما يُقال في بعض التعبيرات الأدبية ما أشبه حالة المجتمع العربي الذي خضع في القرن العشرين، وما يزال يخضع في القرن الجديد، لسيادة الطبقة البرجوازية (المتحالفة مع الحكام العسكر الفاشست) والعميلة للاحتكار الرأسمالي الغربي؟!... لقد هالني حين قرأت بعض أعمال «بلزاك» أن أجد أوجه التشابه والتطابق بين المجتمعات البرجوازية التي يكون فيها المال رباً مسيطراً على الرغم من مرور أكثر من قرن، ورغم الفارق بين المجتمع الفرنسي الذي صوره «بلزاك» والمجتمعات الشرقية التي نعيش بين ظهرانيها!

الفن شكل من أشكال الوعي والتعبير الطبقي

وهكذا نرى، ونجد كثيراً من الشواهد التاريخية والثقافية، أنَّ الفن على مرّ العصور والمجتمعات الطبقية قد عبّرَ - بشكل وبآخر وبدرجات متفاوتة - عن وعي طبقي معين، وعن تعبير طبقي لصالح الفئات الحاكمة أو الطبقات المحكومة؛ ولذلك فإن الاتجاهين المتناقضين يظهران بوضوح أشد كلما احتدم الصراع الطبقي والأيديولوجي بين نمطين مختلفين من الإنتاج والعلاقات الاجتماعية، بين موقفين ورؤيتين: نظرة إنسانية تقدمية تفاؤلية للعالم تؤمن بأن الموقف الشجاع، إضافة إلى المضمون الإيجابي، هما اللذان يحددان الأسلوب الذي يختاره المبدع للتعبير عن دواخله وقضايا مجتمعه، ونظرة أخرى عدمية سوداوية معاكسة تغرقه في ذاتية نرجسية إما بصيغة رومانسية حالمة بعيدة عن أرض الواقع، وإما أن تكون متوحشة متعجرفة ومتعالية على الناس والمجتمع!

إنّ هـــذا الصـــراع داخل بنية مجتمع ما = أي مجتمع = هو الــذي يولّد وينتج موضوعات مستجــدة، والفنان المبدع الأصيل هـــو الذي سيختار السبل والأساليــب، الوسائل والأشكال الفنيــة المناسبة، التي تتلاءم مع روح العصر ودرجة التطور المادي والعقلي والروحي لإنسان ذلــك العصر.. ولهذا السبب لم يضع المنظّــرون الأوّل للأفكار الاشتراكية قوالب جاهزة أو جامدة يتحتم على الأديب والفنان الأصيل أن يستخدمها، أو يسير على هداها، لكنهم التقطوا البــذور الديناميكية الإيجابية الفعّالة في كل إنجاز فني وأدبي عظيم فحسب، وأشادوا بذلك الإنجاز؛ لأنه يتطابق مع رؤيتهم لحركة التاريخ ومستقبل البشرية.

إنّ الفنــان أو الأديب في المجتمع الطبقي يعيش أزمة واقعية وروحية حادة، وذلك نتيجة لتقسيــم العمل وتمركز الثروة بيد فئــة صغيرة، ونتيجة لرغبته في الإفلات من قبضة الواقع الاجتماعــي والاقتصادي والسياسي الذي يعاني منه مــن جهة، وخضوعه لمنطق الواقع من أجل تلبية حاجاته اليومية من جهة أخرى.. ونتيجة لهذا التناقض الكامن بين ذاتيته الخلاقة وتقديســه لعمله الفني وعدّه بمنزلة غاية في حدّ ذاتــه تعبِّر عن روحه الإنسانية وبين تحوّل هــذا العمل إلى مجرد سلعة معروضة في السوق التجارية تتحدد قيمتها بالكم النقدي وليس بالكيــف الفني والجمالي الإبداعي المثمر والمفيــد للبشرية؛ فإنّه يعيش للأسباب المذكورة مثل هذه الأزمة بكل أبعادها في ظل هيمنة الطبقة البرجوازية ونمط الإنتاج الرأسمالي.

ولهذا فلا حلّ لمثل هذه الأزمة بعيداً عن الحلول الاجتماعية العامة، وأحد هذه الحلول هو التطــور التاريخي العام للمجتمعات البشرية باتجاه عالمٍ أكثر عدلاً ومساواة ومحبة إنسانية. ومثل هذه المجتمعات يمكن أن تتحقق وتنهض على أرضِ الواقع وليس كأحلام طوباوية!

آفاق الفن والأدب

إن المجتمع الاشتراكي الحقيقي الخالي من القهر الطبقي والعبودية السياسية قمين بحل أزمــة الفنان والأديب «إذ يصبح التطور الطليق لكل فــرد شرطاً لتطور الجميع. عندها تُحل مشكلــة الإنسان العامة ومشكلة الفنان الخاصة ويعود إلى فنه صفاؤه ونقاؤه وقيمته المعنوية الإنسانيــة، ويتحرر من عبودية الحاجة ويتجاوب فيه الحس الإنساني مع كل هذا الثراء الذي يرفل فيه الوجود الإنساني – البيان الشيوعي».

وعندهــا أيضاً لا تكون الثقافة حكراً على طبقة معينة أو نخبة من العباقرة الملهمين، بل تصبح حياة يُمارسها كل الناس بما فيهم الطبقة العاملة؛ وذلك لانعدام الفروق القائمة

بيــن المدينة والريــف، بين العملين اليدوي والفكــري – أو التقليل من حدة هذه الفروق علــى أقل تقدير – ونتيجة لتحرر الفنــان من ضغط ظروف البيئة وقمع السلطة الطبقية ومــن الخضوع للتخصص في فرع محدد، ونتيجة لوفــرة حاجات الاستهلاك اليومي مع توافر الوقت الكافي واللازم للراحة والمطالعة والبحث، وتحول الكتب والنتاجات الثقافية الإبداعيــة بــكل أشكالها وألوانها إلى غــذاء يومي يستطيع تناوله بيســر وسهولة كل من يرغب في ذلــك.. وقد لاحظ إنجلز في كتابه الشهير «أنتي دوهرنغ» إمكانية ضمان تفتح استعــدادات الناس الجسديــة والفكرية، وممارستها ممارسة حــرة كاملة: هذه الإمكانية موجودة الآن وأوّل مرة.

هل يوجد جدار بين الفرد والمجتمع؟!

بناءً على ما تقدم فــإن مجمل رؤية الفنان والأديب ذات الطابع الإنساني التفاؤلي، والتي سميت مجازاً بالواقعية الاشتراكية لا تحارب الذات الخلاقة أو الفنان الفرد، ولا تفرض عليه أسلوباً محــدداً في التعبير عن دواخله ورؤاه، بل تحارب تقوقع الفنان والأديب وعزلتهما عن حركــة الواقع وقضايا مجتمعهمــا، وعدّهما الفن أو الأدب ومجمــل الشؤون الثقافية مجرد وسيلة للربح أو التسلية وقتل الفــراغ، وعدّهما غير مرتبطين بالحياة الواقعية والاجتماعية، أو فــي أحسن الأحوال نظرتهما للإنتاج الإبداعي كغايــة جمالية قائمة بذاتها مثل المدرسة الهيدونيــة (عبــادة الجمال / أوسكار وايلــد كنموذج) أو المذاهب الحسيــة التي يكون الأثر الحسي للعمل الإبداعي هو غايتها القصوى كتجربة فردية خالصة...

مــن هذا المنطلــق أيضاً فــإن مؤسسي ومنظري المفاهيــم العامة للمدرســة الواقعية الاجتماعية الاشتراكية – ذات الطبيعة النقدية والثورية التفاؤلية – لا يرون أيما تناقض بين الفــرد والمجتمع، وأن تركيب ذاتية الفرد يتجاوب بالضرورة مــع بنية ووحدة المجتمع، وأن السيطــرة الحقيقية على الذات والواقــع لا تتحقق في نطاق العوالــم المغلقة التي يبتدعها الفنان البرجوازي لذاته المريضة أو بإعادة خلق العالم لحسابه الخاص والشخصي كما يعتقد «كامو» مثلاً، بل في تعاون الفنان مع المجتمع نحو زيادة وتوسيع آفاق رؤية الإنسان المعرفية والروحية وتوجيه هذه الرؤية لصالح الحساب العام؛ لأن الفن والأدب هما في التحليل الأخير شكل من أشكال الوعي الإنساني والاجتماعي الهادف.. إنه كل واحد، إن كان صورة أو منحوتة تعــود للمجتمعات البدائية أو صنماً زنجيّاً، أو هرماً وزاقــورة خالدين، أو فسيفساء بيزنطية

وزخرفة إسلامية أو كاتدرائية قوطية بديعة التكوين، أو صور أشخاص كما ساد في رسومات عصر النهضة... إلخ. هذا الكُلّ هو الذي خلق ما يمكن تسميته بفلكلور الشعوب والأمم، حتى إن كان من صنع أفراد مميزين وجماعات منتخبة؛ وهو وسيلة من وسائل «تحطيم الحواجز ما بين حالات الأنا الفردية، وتوحيدها جميعاً في حالة الأنا الجماعية» كما عَبّرَ «هربرت ريد» في الصفحة (١٢٨) من كتاب «الفن والمجتمع» حين درس أخص خصوصيات الإنسان حتى عند مدرسة التحليل النفسي.

في الصفحات الأولى من كتاب «الاشتراكية والأدب» يوحي الدكتور «لويس عوض» أنّ ثمة تناقضاً في الرؤية الواقعية الاشتراكية الماركسية بين الفرد والمجتمع، أو أنّ هذه الرؤية تؤكد المجتمع بطريقة كما لو أنها تلغي الفرد أو تستبعده. ولذلك فإنه يفضل أن يطرح فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع بما يشبه حالة «التعمية في شيء مجرد»، الحالة التي يرفضها ولكنه سيؤكدها من خلال خلطة فكرية تجعله يقول ما معناه إنَّ مفهوم مصر «عبد الناصر» للاشتراكية هو غير المفهوم الماركسي، أو أنه يستعين بشعار «الحياد الإيجابي» لتأكيد هذا المفهوم؛ مع الغمز من قناة التجارب الأدبية والفنية السوفييتية التي عبّرت عن طغيان الجانب المادي على الروحي، والمجتمعي على الفردي، إضافة إلى الاتجاه بالرؤية الواقعية الاشتراكية الماركسية بوصفها تشجع على عبادة الفرد أو تمجيده (ويقصد بذلك التجربة الستالينية)؛ مع أنّ أحداً من الماركسيين الصحيحيّن لم يناصر المفاهيم السطحية، ضيقة الأفق، أو الأخطاء التي رافقت التجربة السوفييتية – ولاسيّما في المرحلة الستالينية – كما أن منظري الرؤية الواقعية الاشتراكية لم يضعوا جداراً بين الفرد والمجتمع، أو تناقضاً بين المجتمع والحياة، المجتمع والإنسانية، المجتمع ومستقبل البشرية.. إلخ، بل جعلوا من رؤيتهم الاجتماعية الوسيلة العملانية التي توصلهم إلى إنسانية مشرقة ووضاءة. ولنا في النص الآتي من كتاب «الاشتراكية والأدب» برهان واضح على حالة التعمية والخلطة الفكرية التي هدف إليها الدكتور «لويس عوض»:

«.. وأخيراً فمن الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان، أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل وهي تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع، أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام... بهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة قومية ودعوة إنسانية معاً،

لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية. وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة مادية ودعوة روحية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية. وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معاً، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد... وهذا في يقيني هو جوهر اشتراكيتنا التي تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعاني والوجوه»[٧].

اختلاف في فهم الواقع والواقعية – أو نظرتان مختلفتان

في الكتاب المشترك مع المفكر والمحلل النفسي المشهور «إريك فروم» بعنوان «فرويد وبوذا» انطلق الكاتب الياباني «د. سوزوكي» من مفهوم فلسفي ونفسي شرقي قديم – كما هو عند زن Zen – ليفرق بين محاكاة الواقع في الفن إعادة خلق الواقع، وذلك من خلال المقاربة والمقارنة النقدية بين رؤيتين لزهرة برية ما في الطبيعة. رؤية مادية تشريحية صرفة ذات طابع غربي، ورؤية روحانية شرقية يدخل فيها العنصر الإبداعي الذاتي الخلاق؛ فيكتب الجملة الآتية الرائعة:

«في الوقت الذي يقتل فيه العالِمَ – يقصد سوزوكي قتل الزهرة في البحث والاستقصاء والتشريح – فإنّ الفنان يحاول أن يعيد الخلق، ذلك أن الفنان يعلم أن الواقع لا يمكن التوصل إليه عن طريق التشريح. ولذلك فهو يستخدم القماش والفرشاة والألوان ويحاول أن يخلق من لا وعيه. وحين يتماهى هذا اللاوعي بصدقٍ وأصالة مع اللاوعي الكوني (Cosmic unconcious) فإن إبداعات الفنان تكون أصيلة. ويكون قد أبدع شيئاً ما حقاً؛ وعمله ليس نسخة من أي شيء، وإنما هو قائم بذاته ونسيج وحده. فإذا ما كانت الزهرة التي يرسمها متفتحة في لا وعيه، فإنها تكون زهرة جديدة وليست محاكاة للطبيعة».

وإذا تحولنا من الفن والشعر إلى السرد القصصي فإننا سنواجه الإشكالية نفسها القائمة في نظرتين مختلفتين، وأحياناً مناقضتين، للواقع وطريقة التعامل معه إبداعياً. وإذا ضربنا مثلاً في القاص والروائي العراقي «ذو النون أيوب»[٨] الذي كان يجاهر ويفاخر بشدة واقعيته التي وصفها بأنها تفوق واقعية «إميل زولا»، لكننا سنلمس ببساطة كم هو الفرق هائل وكبير بين روايته «الدكتور إبراهيم» ورواية التكرلي «الرجع البعيد»، على الرغم من أنهما يستمدان مادتهما الأساس من الواقع العراقي عينه؟!

ولعل هذا الفرق ينبع بالدرجة الأولى من اختلاف الفهم للواقع والواقعية، واختلاف زاوية النظر والرؤية في نقطتيّ الانطلاق والانتهاء؛ إذ كان «التكرلي» يؤكد باستمرار أنه ينطلق من داخل الإنسان على العكس من معظم جيل رواد القصة العراقية. مما يعني أنّ التطابق مع الواقع ليس هدفاً ضرورياً للمبدع الذي يمكن أن ينطلق من ذلك الواقع ليعبّر عن رؤى جديدة تستطيع استشراف المستقبل أيضاً، على نحو من الأنحاء.

الهوامش

١- المصدر: جريدة النور، العدد ٨٢٥، في آب ٢٠١٨م.

٢- ليونارد جاكسون: نزع مادية كارل ماركس، والذي يعطيه عنواناً فرعياً هو (الأدب والنظرية الماركسية)، ترجمة: ثائر ديب، منشورات المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٤م، ص١٤٨.

٣- إريك فروم + د. ت. سوزوكي، فرويد وبوذا، التصوف البوذي والتحليل النفسي،ترجمة: د. ثائر ديب، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق ٢٠٠٧م.

٤- هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر، منشورات دار القلم في بيروت، من غير تاريخ محدد للطبعة، لكن كلمة المترجم في بداية الكتاب تحمل تاريخ (١٩٧٥، بيروت).. إلى هذا نلفت انتباه القُرّاء الكرام، ص٩٨.

٥- روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف، طبعة صادرة من اتحاد الكتاب العرب في دمشق (٢٠١٤م) التي اعتمدت على الطبعة القديمة نفسها الصادرة عام (١٩٦٨م) عن دار الكاتب العربي والتي ترجمها حليم طوسون.

٦- جون فريفل: الأدب والفن في ضوء الواقعية الاشتراكية، ترجمة: محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، مصر.

٧- لويس عوض، الاشتراكية والأدب، ومقالات أخرى، طبعة اتحاد الكتاب العرب في دمشق، شباط ٢٠١٢م.

٨- الأستاذ المرحوم «ذو النون أيوب» قاص وروائي ومترجم وكاتب مقالة أدبية، وشخصية اجتماعية تقدمية مرموقة، مارس الكتابة منذ عام (١٩٢٣م)، له ثلاث عشرة مجموعة قصصية قصيرة وأربع روايات، كما ترجم روايات عالمية وأصدر مختارات في الأدب والسياسة والاجتماع.... ومن خلال مراجعتنا لصفحة «ذو النون أيوب» في الإنترنت وجدنا معلومات إضافية وموسعة في موقع كاردينيا، بإشراف المهندسة إيمان البستاني، وأنشأ الملف في (١٥ أيار ٢٠١٤م) فيه إشارة إلى تولده في الموصل (١٩٠٨م) ووفاته في فيينا، ودفنه ببغداد (١٩٨٨م)، وأول مجموعة قصصية له هي (رسل الثقافة ١٩٢٧م)، وإنّ وزارة الإعلام أعادت طبع مجموعاته في مجلدين (الآثار الكاملة ١٩٧٧م).

الأدب في الغرب الرأسمالي

على أعتاب عصر جديد

يونس صالح

من الصعب كثيراً بالنسبة إلينا التحدث عن الأدب الغربي حتى نهاية القرن الماضي. إن المسألة لا تكمن هنا في أننا لا نجد ذلك البعد الضروري لكل تقييم موضوعي فحسب. فوجود هذا البعد أو عدم وجوده ليس ضرورياً في كثيرٍ من الأحيان لكي نشعر بأهمية هذه الظاهرة أو تلك، ولكن غالباً ما يتم بصورة عامة تسمية المرحلة بأسماء كبيرة لكتّاب لامعين ومشهورين، أو بأسماء التيارات الفكرية والفنية التي برزت واحتلت الصفوف الأمامية في مرحلة ما. غير أننا الآن ونحن نقوم بتتبع حركة الأدب الغربي في ذلك الوقت، فإننا سنجد أنه قد تشكّلت لدينا وبوضوح لوحة كاملة من أعراض وتوجهات غير متجانسة في آداب أوروبا الغربية، وذلك حتى نهاية القرن العشرين، إذ بدأت مرحلة جديدة من التطور الأدبي بالظهور.

ولكن ما الذي تعنيه «مرحلة جديدة»؟ أليس حرياً بنا البحث عن جذور ومقدمات هذه الكلمة في تاريخ الأدب الحديث؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة أمر في غاية الأهمية والتعقيد. إذ إنَّ أي أدب قومي في لحظة تاريخية ما هو إلا أدب غير متجانس. ولو أطلنا النظر في تاريخ الأدب المعاصر الخالي من النضال الفكري والمواجهة الجمالية، لوجدنا أنه لا يفتقر لوجود أي نزعة جمالية أو إنسانية فحسب، وإنما لأيّ عصور أدبية أيضاً. فالمدرسة الواقعية التي تشكلت قديماً في القرن التاسع عشر استمرت بالعطاء في النصف الثاني من القرن العشرين، على الرغم من الغياب شبه الكامل لكتّاب هذا المذهب عن الساحة الأدبية. وعلى

خلاف المتطلبات الديكتاتورية للموضة الأدبية، فقد تكوّن هذا المنهج قديماً، ولم يتغير خلال مدّة طويلة من الزمن.

أجل، إن المراحل نفسها تبدو في مختلف الآداب بصورة متنوعة، وهذا طبيعي، لأن ذلك مرتبط بالحالة الاجتماعية في كل بلد، وبخصائص تقاليد الفن القومي، وكذلك بالسمات المميزة للنفسية القومية.

وهكذا بدت تقاليد الرواية الواقعية في آداب إنكلترا والولايات المتحدة أكثر رسوخاً منها في الأدب الفرنسي والإيطالي، وذلك إذا أخذنا في الحسبان أيضاً أن النقد الحديث يحاول وبقسط وافر من التجريد أن يدرك خصائص السنوات الأخيرة التي انتهت.

إن رسم صورة واضحة المعالم لمراحل التطور الأدبي في الربع الأخير من القرن العشرين يبدو أمراً ملائماً بشكل كبير واعتيادي للأسلوب الإيفريستي(١)، غير أن مثل هذا الرسم وفي مثل هذه الحالة بالذات لا بد أن يخضع لشروط محددة، فأعوام الستينيات الممتلئة بالصخب والعنف لم تنته في عام (١٩٧٠م) ولا نتكلم هنا عن تلك الحقبة كمدّة زمنية وإنما عن الأثر السياسي والفكري الذي مارسته آنذاك ولكن في مدّة متأخرة. ومع تنامي الحركة السياسية والفكرية والأدبية في أعوام الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي بدأت معالم المرحلة الجديدة بالتوضح. إذ أصبح بمقدورنا القول إن آداب الغرب أخذت تدور في قلب هذه المرحلة الجديدة. ولكن حسب التقاليد المتّبعة لدى إجراء أيّ دراسة نقدية فإنه لا بد لنا من أجل الولوج إلى حقبة جديدة والتعرف على خصائصها، وسماتها العامة، أن نستخلص النتائج من الحقبة التي سبقتها، وهذا ما سنعمد إليه الآن في بحثنا الآتي.

هناك أساس في الحقيقة للحديث عن أن آداب جميع بلدان أوروبا الغربية تقريباً، ومنذ أواسط الستينيات، وبصورة أدق منذ عام (١٩٦٨م) دخلت في مرحلة الضغط المتزايد من مذهب «الطليعة الجديدة». لا تكمن المسألة هنا في السيطرة الكمية، ولكن، وبعبارة أصح، في تنميق المزاعم النظرية. لقد سيطر مذهب «الطليعة الجديدة» على سطح الحياة الأدبية وفرض موضته، وجذب الشبيبة من أدباء وكتاب، وأملى تقييماته وصيغه ومصطلحاته، إلى درجة أن مفهوم «الواقعية» نفسه تحوّل إلى أحد الاستخدامات غير الجديّة والمشكوك فيها. إن الارتباط بين مذهبي «الطليعة الجديد» و«التمرد اليساري» الذي هزَّ، ولكن لم يقوض أركان المجتمع الرأسمالي في نهاية الستينيات قد دُرس في حينه، وحُلل بشكل منتظم، لأن

منظومة الطليعيين الجدد تكمن في هذا التهور المشوش والموهوم. إنه عمل تهديمي في الأدب قام به رواد وأنصار مذهب «الطليعة الجديدة».

لقد دعا هذا المذهب إلى إنشاء الفن الذي يعني الانحصار في مجال «الممارسة اللغوية»، واستبدال نقد المجتمع بنقد اللغة. إن هذه المغالاة المالارمية (نسبة إلى مالارميه الذي فجر وبقوة مسألة ماهية الأدب) تكشف بشكل أو بآخر عن صمت وغياب عميقين يفسران إلى حد كبير أزمة مفهوم الأدب التي تتجلى من خلال طرح مسألة اللغة والتفكير النقدي حول إمكانية نشوء اللغة وشروط وجودها، وآلية عملها. لقد فُرض على الأدب دورٌ إيضاحي مخالف للطبيعة، في سبيل تناول الموضوعات النظرية بشكل أكثر تجريداً، إذ استُعيض عن العمل الفني ككلية معنوية وشكلية بـ «النص». ولو قمنا باستعراض النتاج الأدبي لرواد هذا المذهب لوجدنا أجزاءً غير تامة ليست خالية مما هو مألوف فحسب، وإنما من أيّ قيمة فنية بصورة عامة. لقد أصبح من دواعي فخر الكاتب أن تكون أعماله مستعصية الفهم على القارئ، وأن يكتب من أجل ألا يقرأ.

ولكن يمكن التأكيد الآن أن الزخم الروحي لهذه المرحلة من تطور الأدب الغربي قد انتهى، إذ نستطيع القول إنها استنفدت عنفها وضجيجها غير المنتظم والذي استمر في أعوام الستينيات والسبعينيات، وأصبح من النادر أكثر فأكثر ظهور تصريحات عدوانية من القوى الطليعية الجديدة على صفحات الصحافة الأدبية. إن التجريب الشكلاني يفقد أمام أعيننا الأطراف المتحمسة له. فما الذي أجبر الكاتب الغربي على أن يتحول بخيبة أمل عميقة عن الدعاية لـ «النص»؟ هل أصبحت خسارة القرّاء شاهداً جلياً على تفسّخ الرابطة المتبادلة بين الكاتب والقارئ، أم أنه الإحساس بالمتطلبات الاجتماعية، وبالفهم المرتبط بالواقع، وبإعادة بناء الرؤى المجازية للعالم أو تجديدها؟

لقد أظهر انهيار «التمرد اليساري» أن أمام الحركة المعادية للرأسمالية في البلدان الغربية طريقاً أطول بكثير مما كان يُظن، وهو لا يبشر بانتصار سريع وسهل. فأعوام الثمانينيات حملت معها للعالم الرأسمالي دوراً مظلماً ومأساوياً من حيث الفوضى التي خلّفها، وتراكم القضايا الاقتصادية والسياسية والأخلاقية، التي تحتاج إلى نظرية تحليلية سليمة. فإذا استطاع ما يسمى «الرفض العظيم» وهو برنامج المتمردين اليساريين المتطرفين، إذا استطاع حتى ذلك الوقت التعبير عن التيار اللغوي للنص، فإن وضوح بطلان هذا البرنامج يحتاج إلى تحليل، وقبل كل شيء إلى التصورات ذات الدلالات العامة.

لقد كان «النص» تظاهرة لرفض الكاتب للتحليل والاستيضاح والتعميم. إن استنكار «النص» فحسب ومن دون حجج يبدو في الظروف التاريخية الجديدة أمراً سخيفاً ومضحكاً، وقد أصبح بإمكاننا الآن أن نهز أكتافنا بدهشة وتساهل ونحن نقرأ عن هذه النصوص بعدما هدأت اشتباكات الطرق، ومُسِحَت الكتابات من الشوارع ومن جدران الجامعات، تلك «النصوص» التي تصلح لمونولوج من التمثيلية المسرحية «تدنيس الجمهور» لـ «ب.هاندكة»: «أنتم قرود، أنتم من دون أهل وجائعون، أنتم متمردون، أنتم أوباش، أنتم مدنسو الأوكار الخاصة... إلخ».

إن اللغة عندما تنغلق على نفسها كقوة مستقلة، فإنها تتحول إلى مجرد جملة، وهكذا فإن الثورة اللغوية المدعوة للقيام مقام الثورة الاجتماعية تحولت إلى جملة مزيفة، إلى استخدام خادع للغة. ولكن لو ألقينا نظرة على كتاب الغرب ونقادهم بعد عدة سنوات من الدعاية الجامحة لمذهب «الطليعة الجديدة» التجريبي، لوجدنا أن قلقاً حاداً قد انتابهم نتيجة التناقض الحاد والواضح في الكمون الروحي للأدب الحديث، الذي عكس بشكل أو بآخر أزمة القيم ونزعة «الطليعة الجديدة» لروحانية المثل الأعلى، وانحطاط الحضارة، وتعفن الثقافة، فإذا كان التعبير عن التفاؤل والأمل بنشوء مجتمع جديد في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي قد تم بروحية جديدة، فقد كان على هذه الروحية أن تظهر بعد تهديم الجمود والزيف في المنظومة اللغوية، والتخلص من قاموس الكليشيهات الجاهزة، والمنطق القواعدي القسري. ولكن مع حلول النصف الثاني من العقد السابع للقرن الماضي أخذت تظهر بعض المخاوف حول أن التوجه الكبير لأدباء العصر نحو تهديم اللغة والأدب، ينذر بعصر الخلو الكامل للإنسانية من الثقافة، الأمر الذي ينهي علاقة الأدب بالناس الواقعيين واهتماماتهم ومصالحهم وأحلامهم وتطلعاتهم.

لنتذكر بعض الاعترافات لكتاب حقيقيين ومهمين دون شك، بدوا في تلك السنوات في مركز هذه النزاعات والصدامات التي هزت الأرضية الأدبية. ولتكن البداية مع خوليو كورتاثار الذي استطاع من خلال تجربته الأدبية، وإحساسه العميق بواقع بلاده أن يتخلص من الأثر الكبير الذي مارسته التيارات الطليعية على آراء وتوجهات الكتاب لا في أوروبا فحسب وإنما في العالم بأكمله، ولاسيما قارة أمريكا إذ يقول: «ولكن سرعان ما أصبحتُ أقدم لنفسي تصوراً حول أنه لو أردت أن أكتب رواية أو عملاً ما عن عصرنا هذا وعن أنفسنا، وبعبارة أخرى عما يحيط بنا بصورة مباشرة، لكانت عملية ترجمة كل شيء في مخطط لرسالة تجريبية خالية من أي معنى. إن هذه المسائل تجعل الصلة الحقيقية مع القراء أكثر صعوبة.

إن استيعـــاب رمـــوز التعابير الجديدة تتطلب من القارئ زمنـــاً طويلاً، وهذا يقضي على آنية الكتاب الملتهبة التي أرى تسويغها الوحيد في عملية الاستيعاب تلك»[٢].

فإذا كان لدى خوليو كورتاثار اهتمام بالتجربة الطليعية الجديدة سابقاً، فقد انتصب الآن بينـــه وبينها حاجز كبير كمـــا هو الحال مع القراء، إذ إنّه أدرك عـــدم شرعية المطالب التي قدمتها الرسالة التجريبية لوعي القارئ. أما بالنسبة إلى بيتر هاندكة وهو أحد أبرز الناشرين النمساويين فقد قام بانعطافة كبيرة من «الطليعية» و«من المشاعر المؤلمة للتشتت والإنغلاق الذاتي، ومن الانعكاس التافه والعقيم للقيم والأفكار، إلى وجهة نظر أخرى»[٣].

لقد أصبح واضحاً الآن أن مفهومي «الواقعية» و«الرواية» بدأا من جديد باحتلال مكانيهما فـــي النقاشات حـــول الموضوعات الأدبية، هكـــذا قرر الكاتب والناقـــد الإنكليزي المعروف «م. بريدبيري»[٤].

إن التحول عـــن «الطليعية» لم يؤثر في تغيير توجهات بعض الكتّاب فحسب، ولكنه أسهم في تغيير الإيقاع العام للحياة الأدبية، آخذين في الحسبان أنّ الاختلافات في الهوية القومية بشكل عام، وفي طبيعة الحالة الاجتماعية والأدبية بشكل خاص، هي اختلافات كبيرة، غير أن هذه التغييرات في المناخ الأدبي قد أصبحت سائدة في كل مكان، إنها سمة هذا العصر.

ولعـــل أكثر ما يذكرنا بصـــورة البناء الإنشائية للأعمال الطليعيـــة هي تلك الأشكال التي اتخذهـــا هجوم «الطليعة» سواء في محاولتها لمحو أيّ قاعدة قصصية، أم التهديد بالمنطق الواضح للغة، أم تصرفها بحذر أكبر دون أن تغير من أشكال هجومها الأولى مكثفة هزلياتها السوداء النهيلستية (العدمية) التي تعكس ذاتية كبيرة. ولكن على الرغم من كل ذلك فإن هذه المحاولات لم تعد بأيٍّ فائدة على «الطليعية»، فقط أُحبط هذا الهجوم المخيف وأوقف تماماً فـــي منتصف الثمانينيات. وهذا لا يعني بالطبع أنه من الممكن بالنسبة إلينا تأكيد أن مذهب «الطليعيـــة الجديدة» قد اختفى من الساحة الأدبية بشكل نهائي، وأنه قد فقد جميع أنصاره ومؤيديـــه، غير أن الشيء الوحيد الملموس الذي نستطيع أن نؤكده هنا، هو أن هذا المذهب قد تراجع إلى الصفوف الخلفية، ولم يعد سائداً في الأوساط الأدبية.

وبشـــكل عـــام، إذا ترصدنا حركة الأدب فـــي أغلب البلدان الأوروبيـــة الغربية والقارتين الأمريكيتيـــن الآن، فإننـــا سنجد أن التوجه العام إلى أدبـــاء وكتاب هذه البلدان يبشر بحلول مرحلة أدبية جديدة، ولا تشهد على ذلك الإعلانات والنداءات التي يطلقونها فحسب، وإنما،

وقبـل كل شيء الأعمال الأدبية التي يصدرونها، وهي كثيرة. مثل الكتب التي أُلِفَت في أعوام السبعينيات والثمانينيات للأمريكيَّيْن جون غاردنر، ووليم ستايرون، وللإسباني مخيل داليبنير والنمساوي بيتر هاندكة وكتّاب أمريكا اللاتينية أمثال غابرييل غارسيا ماركيز وماريو فارغاس ليوسـا وغيرهم كثيرين، وليسـت بأقل دلالة في هذا المعنى تلك التجارب المتواضعة للكتاب الشباب في فرنسا مثلاً. وهنا يمكن أن نبرز في معترض الحديث عدداً من النقاط المركزية التـي لا تقل أهمية عن تلك التي ذكرناها سابقاً، والتـي أسهمت في عملية التغلب على هذه الدوغمائية الطليعية الجديدة وردّ المكانة للأدب الواقعي.

لقـد عبّر كل ما ذكرناه حتى الآن وقبل كل شيء عن عـودة الأدب إلى الرواية القصصية المترابطة والمنتهية، وعن إحياء الموضوع في الرواية القصصية المدانة والمبعدة دائماً من الطليعيين الجدد. لقد اقترح المنظّـرون الفرنسيون تصنيف الأدب تحت زاوية رؤية مضادة للموضوع «تاريخ/حدث». إن فكرة ومصطلح المقابلة (أو المضادة) نفسه قد اقتُبِس من عمل اللغوي الفرنسي البارز إيميل بينفينيست «علامات الزمن في الفعل الفرنسي».

إن اسم العمل يشير وبشكل واضح إلى أن بينفينيست يبحث في العلاقات اللغوية والممارسات اللفظية والمنطقية. وإذ تبرز لدينا منظومتان تكملان بعضهما بعضاً في استخدام أزمان وتصاريف الأفعال في اللغة الفرنسية، فإنه يختار تصنيف الآراء على النحو الآتي: «إن هاتين المنظومتين اللتين سنميّز بينهما، هما عبارة عن مخططين مختلفين للاتصال، أحدهما يمثل مخطط التاريخ والثانـي مخطط الحديث ... إننا نحدد المخطط التاريخـي كطريقة للتعبير، تستثني وبصورة كاملة أي شكل من أشكال «الترجمة الذاتية»... إن الحديث يجري هنا حول تقديم وقائع حدثت فـي مدّة محددة من الزمن دون أي تدخل فـي الرواية القصصية من المتكلم... أضف إلى أننا لا نجـد في الرواية التاريخية مـن حيث المحتوى أي قاص. فالأحـداث هنا تُروَى كما حدثت، وحسـب تسلسل ظهورها على مسرح التاريخ، إذ لا يتكلم أحـد عن أي شيء، ويبدو أن الأحداث تتكلـم عن نفسها بنفسهـا. ولكن في هذه الحالة يجب علينا أن نفهـم الحديث في إطاره العام والواسـع، كأي فكرة تشترط متكلماً ومستمعـاً، إذ تظهر لدى الأول الرغبة في أن يمارس تأثيراً علـى الثاني بشكل محدد. إن منبع الأدب في هذه الحالـة موجود بشكل أساسي في الحساسية والانفعـال اللذين يدفعان الأديب إلى محاولة التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته، وبوصف أن هذه العملية تعبر بشكل أو بآخر عن حياة روحية متضمنة فيه دائماً، فإن هذه الدائرة لن تغلق طالما أنـه لا يوجـد طرف ثانٍ يتجاوب مع انفعـال الكاتب. فالقارئ في كثير مـن الأحيان يرتبط مع

المؤلف بروابط وثيقة، وذلك إذا لم يحدث بينهما اندماج كلي. وبعبارة أخرى نستطيع القول إنه ما من وجود حقيقي للأدب، إلا في اللحظة التي يجد فيها قارئاً متفاعلاً معه.

لقد أورد بينفينيست في سبيل إثبات طرحه السابق العديد من الأمثلة كان منها مقطع من رواية لبلزاك يشرح من خلاله آراءه حول مخطط التاريخ. ولكن بينفينيست يبرز حتى في هذا المقطع المقتبس وبشكل واضح تعليقات للمؤلِّف منبثقة من مخطط التاريخ، ويشير بعد ذلك إلى أنه خلافاً للأعمال التاريخية يتشابك هنا بدقة نمط جديد من الإعلان في الأدب الفني متكرر ومخالف للمخططات، ويمكن تلخيصه حسب رأي بينفينيست على النحو الآتي: «في الممارسة ينتقل هذا الجديد آنياً من شكل إلى آخر. إن إمكانية هذا الانتقال تشكل الخاصية المميزة للغة»(٥).

إن الأفكار اللغوية لبينفينيست يمكن أن تستخدم دون شك في تحليل الحديث الفني (لدى إظهار كلمة الراوي وكلمة الشخصية في المجرى الروائي مثلاً) ولكنها على الرغم من ذلك لا تعطي أساساً جيداً لوضع تصنيف عام للأعمال الأدبية، إذ إنَّ أي عمل فني هو عبارة عن تزاوج معقد ذاتي بين مخططين التاريخ والحديث.

بيد أن هذه العملية التصنيفية بالذات نالت انتشاراً واسعاً وأصبحت بديهية في عالم الأدب، إذ ظهرت الأعمال المنتمية إلى مخطط التاريخ (عملياً كل الأدب الواقعي) كموضة قديمة وشائخة، الأمر الذي أدى إلى إلغاء أي تتابع في الأحداث في الأعمال المنسوبة إلى «الطريقة الاستدلالية» وقد عبّر أحد الكتّاب الشباب بهذه المناسبة عن ذلك باختصار شديد إذ قال: «التاريخ هو كل ما يمكن أن نحكيه بالهاتف»(٦). وبكلمة أخرى يتحول «التاريخ» في إطار هذا المعنى الخاص إلى موضوع الرواية القصصية، إلى شخصيات وعلاقات بين هذه الشخصيات، إلى تطوّر في الأحداث، إلى تركيب وتفكيك. فإذا اختُصِر كل ذلك إلى الحد الأدنى في الأعمال الأدبية فإنها ستتحول عندئذ إلى «نصنوص» وتبقى لفظاً خطابياً يستعرض نفسه.

لقد أضاع تقسيم الموضوع إلى «تاريخ» و«استدلال» الرابطة المباشرة مع اللغة الطبيعية، وتحول إلى إحدى المقولات الجمالية العامة.

فلو استعرضنا كتاب «اللغة، الحديث، المجتمع» الذي صدر في باريس بمناسبة يوبيل إيميل. بينفينيست الفضي، والذي حرره و.كريستوف مع مجموعة من الكتّاب، لوجدنا في أحد فصوله مقالة ك. ميتس «التاريخ والحديث» التي عبّر فيها عن رؤيته الآتية: «إن هذا

العالم السينمائي يقوم بالتمييز بين نمطين من اللوحات السينمائية، موضوعات تقليدية من جهة، ولقطات تجريبية بعدسة ذاتية من جهة ثانية»[٧]، وبالعودة إلى كتابات «إيميل. بينفينيست» ومصطلحاته فإننا سنجد أن الحديث يجري فيها عن أن الفيلم التقليدي يمثل نفسه كتاريخ وليس كحديث. إن الفيلم يصبح حديثاً عندما يرجعنا مباشرة إلى مقاصد السينمائي وغاياته، وعندما يُحدث في نفس المشاهد التأثيرات نفسها التي يريد المخرج أن يمارسها على الجمهور. إن «ك.ميتس» يعلن أن الأفلام التي تختبئ ذاتية المخرج ومقاصده في موضوعها هي أفلام شائخة، وتشجع الإدراك السلبي، وتكون تجارية بشكل عام.

إن عاماً واحداً من رواية التاريخ لا يمكن أن يسبغ على الأدب سمة الجماهيري، وأن يوفق بينه وبين الواقع البرجوازي، وأشياء أخرى من هذا القبيل. لذلك من غير المستغرب بالنسبة إلينا أن ندرك بأن العودة إلى الرواية ذات الموضوع، وإن كانت بشكل استعراضي بقيت في كثير من الأحيان خجولة وغير واثقة من نفسها. إذ كانت تبقى دائماً دائرة من الموضوعات التي لا تذاع ولا تنشر بشكل كامل. بيد أن جميع الأعمال التي تندرج في إطار هذه العودة إلى الرواية ذات الموضوع كانت على الرغم من كل ذلك لا تكتب كـ «نصوص» وإنما كروايات وقصص قصيرة. إن المسألة لا تكمن بالطبع في القواعد المتبعة عند صياغة أي موضوع، ولا في الوجود الضروري لكل العناصر التقليدية. إن الأمر الرئيسي يتلخص في أن الواقعية تدخل مع الرواية ذات الموضوع في الأدب من جديد. أفعال وعلاقات الناس المتبادلة، وتتجدد قيمة الأحداث. أليس «الاستدلال» هو «سيطرة خاصة» للغة إذا استعملنا التعبير المأخوذ من «الأيديولوجية الألمانية». أجل لقد أزيحت الواقعية إلى المؤخرة، إذ أصبحت الحياة تبدو كلمعان شاحب فحسب، أو كانعكاس غير واضح للبناء اللفظي، وقد جاء الوقت الآن، الذي يجب فيه على الأدب أن ينزل من علياء اللغة إلى الحياة.

ولكن قبل الانتقال إلى الفكرة الآتية لا بد لنا من القول إنّه ثمة عودة أخرى لا تقل أهمية عن العودة إلى الرواية ذات الموضوع، وهي العودة إلى الذات، إلى الإنسان، هذه العودة التي أصبحت جلية وواضحة في أدب السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، إذ يوجد في مذهب «الطليعية الجديدة» ذاتية مغلقة على نفسها بصورة مؤلمة، ولكنها في جميع الأحوال ذاتية مضخمة، الأمر الذي يخلق نوعاً من التناقض الظاهري في «النص» الطليعي الجديد إذ لا يوجد هناك ذات ولا فردية.

إن الـ «أنا» في النص الطليعي الجديد ليست أبداً تلك الـ «أنا» التي تقود القصة في الرواية الواقعية. إن ذاتية «النص» لا تختلف عن الذاتية في العمل الواقعي فحسب، ولكن أيضاً عن ذاتية البطل الوجودي، إذ لا نرى هنا بشكل عام تلك الشخصية التي تحقق إرادتها ومشروع أعمالها. ولكن توجد تراكيب لغوية فحسب يسمح الإنسان لها بالحركة، فهو يشبه مدير تصوير يقود إلى الفعل، ولكنه ليس الآلة التي صممها ولا الشيفرة التي وضعها، والتي يمكن دراستها بدقة، ولكننا لن نعرف مع ذلك شيئاً عن الشخص الذي يتحكم بها. إن التصورات حول هذه التمارين الأدبية والنظرية قد صاغها بدقة الفيلسوف الفرنسي ج.م.دوفينياك في مقالته «الهجوم على الإنسانية في الأدب المعاصر»: «إن الإنسان لن يتكلم بعد الآن، ولكن سيكلمونه...»[٨].

وهكذا نجد انطلاقاً من المقولة السابقة أن التحليل التركيبي قد شطر اللغة إلى أقسام، وجمعها من جديد كوحدة متكاملة في أحد التيارات، في دائرة مغلقة إذ إنَّ الإنسان يشارك كمرسل ومستقبل. وعلى هذا الأساس فإن الـ «أنا» ليست إنساناً محدداً، وليست فردية، إنها تركيب فحسب يقوم مقام كل واحد بمفرده.

إن الـ «أنا» هي أفكار خاصة وآنية ووليدة الظروف، وهنا تختفي، عندما تنتهي عملية الحديث. هذا هو محتوى الاستنتاج تقريباً الذي توصل إليه أحد الناشرين النقاد، الذي أكد أن «الفردية والاجتماعية ينطبقان هنا، فالأولى هي انعكاس مباشر وجليّ للثانية. الأمر الذي يؤدي بنا إلى الاعتراف بأن مفهوم الفردية كأحد الكليات المستقلة هو تراث سيّئ لما وراء الطبيعة، كما أنه يلحق ضرراً كبيراً لا بالعلوم الإنسانية فحسب، وإنما بالأدب أيضاً كما رأينا الآن»[٩].

إن أيَّ محاولة للتعبير عن طبيعة الـ «أنا»، وأيَّ مادة واقعية أخرى مثل (سيرة ذاتية، أو طبيعة إنسان...) تُبرز لنا تلك النظرة إلى الإنسان في الأدب، الإنسان المنفرد والمستقل الذي يخضع لضغط الآلية الاجتماعية، ولكنه في خضوعه لها يحاول الرد عليها حسب طريقته الخاصة. إنه يستخدم الشيفرة، ولكن ليس ككاميرا مدير التصوير، فالشيفرة على الرغم من أنها تتحدد هنا بالبنية، إلا أنه يحددها بنفسه، إذ يتحول الإنسان من مجرد شخص متكلم إلى إنسان يفعل حتى لو كان الفعل كلمة واحدة فحسب، وبالأخص كلمته.

أخيراً لا بد لنا من التطرق إلى العودة التي تصبغ بلونها أدب أواسط السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي. تلك العودة إلى التقاليد، ولكن ليس بالمعنى النظري للكلمة، وإنما بالمعنى الأدبي التاريخي.

إن هــذه العودة إلــى «التقاليد القديمة والطيبة» تظهر كعربــدة قبيحة للموضة المعادية والمعيقة لحركة التطور في الأدب، ولكنها على أيٍّ حال تملك جذوراً عميقة ومحسوسة. فلو استعرضنا معــاً اللحظات الانعطافية لمراحل التطور الأدبيــة والاجتماعية، لوجدنا أن دور التقاليــد كان يصبح أقوى دائماً في تلك المنعرجــات. وقد لاحظ ذلك أيضاً الناقد الروسي يو.تينيانــوف إذ يقــول: «إن كل اتجاه أدبــي في مرحلة معينة يبحث عــن نقاط دعم له في المنظومــات التي سبقتــه، الأمر الذي يمكن أن نسميه التقليديــة»[١٠]. إن التفتيش عن هذه «التقليدية» التي تساعد على عبور المنعطف الصعب، هو نموذج بليغ بالنسبة إلى أدب البلدان الغربية تلك الأيام.

لقــد أصبحت هذه العــودة سمة عامة لأدب ذلك الوقت، ولتوجهــات الأدباء والكتاب في القرن العشرين الذين أولوا التقاليد اهتماماً خاصاً لأنهم وجدوا فيها سنداً لهم، مثل روايات الفروسيــة و«الرواية التثقيفية»، ورواية «الوسط والطابع». إن كل ذلك عبر عن اهتمام عميق بالواقعية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر لدى الفنانين والباحثين، ومن بين المؤلفات الواقعية التــي نُقلــت إلى الشاشة من ذلك القرن يمكن أن نميز عمليــن على درجة عالية من الأهمية وهمــا فيلم «تريستانا» للمخــرج الإسباني «لويس بونيويل» المقتبس عن رواية الكاتب «بيريز غالدوس»، ورواية الكاتب الإسباني «ديليبس» «من ستنتخب أيها السيد كايو». إن بونيويل في قصة «تريستانا» المشــار إليها أعلاه يحتفظ بشكل صارم بالأمر الرئيسي بالنسبة إليه، وهو قوة الملاحظة الواقعية والثقافية لغالدوس، ولكنه يعطيها غنىً معاصراً. وهكذا فإنه يضيف على صــدام الشخصيتين الرئيسيتين في فيلمه، العجوز دون لوبي، والرسام الشاب أوراسيو، خلفيــة حادة ومتباينة. فالــدون لوبي الذي يعيش في التوليدو هــو شخص محافظ بأخلاق القرون الوسطى، أما التعارف بين تريستانا وأوراسيو فيتم في المرفأ الصناعي الصاخب في برشلونــة، التي تشكل أكثر المدن الإسبانية أوروبيــةً. عند غالدوس لا نجد مثل هذا التباين، فجميع الأحداث تجري في إحدى الشقق السكنية في مدريد.

شخصــان يقتلان تريستانا الشابة: أحدهما أب قاس لا يقبــل المناقشة، والثاني شخص أنانــي لا يحب أحداً. إنهمــا يحظيان بالاحتــرام الاجتماعي. إن دون لوبــي يجسد إسبانيا التقليدية الهرمة بقسوتها وإيحاءاتها الفروسية المؤثرة، أما أوراسيو فيجسد إسبانيا الحديثة، «المتكاملــة أوروبياً» الحرّة واللامبالية. وهنا تبرز أمامنا مفارقة أساسية إذ إنَّ لهذا الصدام فــي زمن غالدوس، وبعد خمســ ثورات برجوازية لم تصل إلى نهايتها، تراكم تاريخي محدد.

في حين أن بونيويل الذي صور فيلمه عام (١٩٧٠م) أي في نهاية الفرانكوية، تنبأ في موضوع الرواية القديم بالمعنى التاريخي الأكثر إلحاحاً، وهو اقتراب المعركة الجديدة بين الأبوية والأوروبية. ولكن بونيويل لا يتفق مع غالدوس تماماً. إنه يناقشه، فبالنسبة إليه نجد أن التفاؤل الليبرالي لغالدوس، والذي يقترب أحياناً من الدماثة غير مقبول أبداً.

لقد أعطى القرن العشرون القاسي والمتوتر بونيويل معرفةً جديدة للإنسان، فهو يدرك إلى أيّ درجة من الوحشية يمكن أن يصل الكره الذي يجعل الناس يائسين، لذلك نرى أنه لا مكان للمهادنة في عالم بونيويل الفني، فهو يغيّر وبحزم نهاية القصة. ففي رواية غالدوس يبرز بين تريستانا المعقدة، والدون لوبي المفسد مهادنة: يجب عليهما أن يمضيا بقية العمر معاً. أما تريستانا بونيويل فإنها لا تستطيع أن تعتاد، ولا أن تسامح. إن قتل العجوز الضعيف يبدو أمراً وحشياً، ولكن ما شهده القرن العشرين، هذا القرن غير العادي ليس بالأمر القليل.

أما في رواية ديليبس «من ستنتخب أيها السيد كايو»، فنجد فيها لقاء وتصادماً في الوعي. يحدث هذا اللقاء في قرية صغيرة مقفرة ومهملة، إذ تسافر إلى هناك مجموعة من الأعضاء في أحد الأحزاب السياسية (يفهم من خلال الرواية أنهم من حزب العمال الاشتراكي الإسباني) من أجل الحملة الانتخابية الحرة الأولى في إسبانيا عام (١٩٧٧م). ثلاثة دعاة يلتقون مع الفلاح كايو الذي يبلغ من العمر (٧٣ عاماً)، وصاحب أحد منزلَيْن مأهولَيْن في القرية. وعلى الرغم من أن السيد كايو إنسان صموت، إلا أن ملاحظاته وردوده معبرة. إن لقاء أوجه الوعي المختلفة (إذ يجسد هؤلاء الدعاة ثلاثة أمثلة من الوعي المثقف اليساري للغرب، ويختلفون بشكل كاف بعضهم عن بعض) يثير الدراماتيكية بشكل مفاجئ، إذ يظهر عدم تطابق واضح في المفاهيم عن العالم والحياة بين أولئك الذين يعدّون أن أبناء المدينة هم الوحيدون الذين على حق، والذين يجري الحديث عنهم في الرواية بصوت عالٍ، أولئك الذين يقودهم السيد كايو بصمت، والذين يضعون في الكلمات الدارجة نفسها معانٍ مختلفة.

«أيها الأصدقاء، مرشحو الشعب، مرشحو الفقراء»، «ولكن أنا لست فقيراً». هكذا يجيب السيد كايو دعاة المرشحين بوقار. إنه لا يعدُّ نفسه فقيراً، لأنه يمتلك كل ما هو ضروري، قطعة أرض صغيرة، وبستان ومنحلة. أما الفقراء فهم أشخاص آخرون، لا يملكون منازلاً ولا أرضاً.

«إننا لا نستطيع أن نفهمهم في الوقت المناسب، أصبح الأمر متأخراً، فنحن نتكلم بلغة مختلفة» هكذا يردد فيما بعد، وبيأس فيكتور المرشح إلى عضوية البرلمان لرفاقه في الحزب.

إن ديليبس يذكِّر بإبرازه التعبئة الأيديولوجية للعبارات اللفظية المغيبة، بالإمكانيات الواقعية الأخرى للممارسة الاجتماعية، الأمر الذي يعني ممارسة لغوية مختلفة فـ - لالا مثلاً في الرواية يصرخ بحرارة، بأن انعدام العدالة الاجتماعية، هذا العار الكبير، يكون عندما يضطر مثل هذا العجوز للعمل بكدٍّ من أجل العيش. أما السيد كايو فإنه يعارض ذلك بخوف إذ يجيب «من تكونون، هل تريدون أن تسلبوا مني العمل؟». إن الحياة بالنسبة إلى العجوز لا معنى لها دون عمل مستمر دؤوب، من دون وحدة مع الطبيعة التي تقدم مثل هذا العمل. إن فهمه لكلمة «عمل» يفترض ممارسة اجتماعية أخرى، ويمكن القول مجتمع آخر، وبصرف النظر عن الكيفية التي تكونت فيها قناعة لالا، فإن العمل بالنسبة إليه هو قبل كل شيء، مجال لإظهار عدم العدالة الاجتماعية.

وهنا نجد أن مجال الوعي يملك دون شك عند ديليبس استقلالاً محدداً، يمكن أن يصل أحياناً إلى درجة الاستقلال الذاتي. إن تحليل الحديث هو عبارة عن أسلوب رئيسي في دراسة هذا المجال المستقل ذاتياً. ولذلك تبرز في أحاديث شخصيات ديليبس العقائد والنظريات عن العالم أكثر من البداية الذاتية. وبهذا المعنى يتمايز حديث الدعاة الثلاث في هذه الرواية. إن الأحاديث الطويلة التي جرت بينهم في السيارة خلال رحلتهم إلى القرية تظهر ثلاثة أنماط من الوعي تنطبق بشكل مذهل على مختلف الفئات الاجتماعية النشيطة سياسياً. فبالنسبة إلى العضو الأكبر في المجموعة وهو فيكتور فلاسكو، مرشح الحزب إلى النيابة، وممثل المحاربين القدماء في حركة المعارضة في البلاد (إذ قضى ٧ سنوات في السجن أيام فرانكو) نجد أن تفكيره ولغته مصبوغة بالتطورات الثورية والتقدمية وبروح أعوام الخمسينيات. أما بالنسبة إلى العضو الشاب في الحزب رافا، فهو طالب قليل العلم، يؤكد باستمرار أن: «الحزب إذا أراد أن يكسب الشباب يجب عليه أن يدخل في برنامجه مطلب إلغاء جميع الامتحانات». إن الثرثرة المستمرة لرافا، التي تختلط فيها اللغوية المبتذلة مع المصطلحات السياسية محاكيةً بذلك الموضة الدارجة، تقلِّد وبصورة رائعة «حديث» الشبيبة «اليسارية»، أما العضو الأخير لالا، فإنه يمثل أوساط محددة من الشبيبة التي تتمتع بجدية أكبر لا تلبي طموحاتها. ومن ثمَّ فإن ديليبس يحافظ على التوازن بين ما هو عام وما هو فردي أو ذاتي، بين الأيديولوجي والاجتماعي -النفسي، بين العقائد والطباع الإنسانية.

فغيكتور فلاسكو مثلاً هو إنسان عميق التفكير، من الطراز القديم قليلاً، وهو ذو روح بسيطة صادقة تستحوذ عليه أفكار التحويل الديمقراطي في البلاد. أما فوران العاطفة عند لالا فإنه يختلط إلى حد كبير بحماسته الهجومية على الاستبداد الذكوري.

إن ديليبس إذ يحلل بدقة «الحرب الكلامية» التي تجري في المجتمع الإسباني، فإنه يدرك أنه ليس بمقدور جميع الأشخاص أن يجدوا تعبيرات مماثلة في الكلمة والفعل، حتى إن كان هذا الفعل مجرد صمت أو نظرة... قد تعبر أكثر من الكلمات، وقد تكون أصدق منها، إذ تستطيع أن تفرق أو توحّد الناس.

لهذا السبب تأتي النهاية في رواية ديليبس على النحو الآتي: عندما يقرر الدعاة الرحيل عن القرية المهملة، تُغير عليها عصابة من الكتائبيين الذين جاؤوا كذلك من أجل صوت السيد كايو. إن الحقد الوحشي الذي يميز الكتائبيين أهان العجوز، الذي ذهب ليأتي بسلاحه الفردي. وفي تلك الأثناء تقوم مجموعة من راكبي الدراجات بضرب فيكتور بقسوة. وفي مكتب الحزب، وبعد الاطمئنان عليه إثر الاعتداء العاصف واليائس، يتذكر فيكتور الأمر الرئيسي الذي أراد أن يقصه على زملائه حول السيد كايو: «أتعرفون، إنه يكره أيضاً... إنه يكرههم كما نكرههم نحن». ولا كلمة. أما وجه العجوز كايو فقد كان ينضح بالكره عندما نظر إلى الكتائبيين. هذا الكره تجاه الظلم والقسوة. تلك هي اللغة التي يستطيع أن يكلم بها الصديق صديقه. وهكذا فإن ديليبس ينهي الرواية، كنوتة أمل للتفاهم المتبادل، للقاء الحقيقي بين أوجه الوعي المختلفة.

إن تحليل الممارسة «الكلامية»، وبحث انعكاس البناء الأيديولوجي في اللغة، هما دون شك مهمة ملحَّة للواقعية المعاصرة، ومن المستحيل لدى ذلك أن ننفي أن صخب مذهب «الطليعية الجديدة» وتطرفه يبعد بجدية وفي الوقت نفسه الاهتمام بالصيغة النظرية للمسألة. ولكن لا بد لنا من القول هنا من جهة أخرى إنَّ الأدب الواقعي مع ظهور «الرواية الجديدة» بدأ يهتم بصورة أكبر من السابق بكثير بالآلية اللغوية الكلامية.

وبما أن الواقعية استمرت برؤية العالم بشكل ملحمي، متعدد الأشكال وكثير الطبقات، فإن البناء اللغوي أعيد بعثه من جديد، وحُلل من الواقعية في سياق فني آخر تماماً، وعلى أساس مبدئي مختلف. بيد أن تأثير الواقعية حتى زمن غير بعيد ضعف بسبب التمييز المنهجي، ويمكن القول أيضاً بسبب الاضطهاد الذي تعرضت له في الصحافة الأدبية الغربية. لقد

تعرضت الواقعية بشكل خاص للاضطهاد كمفهوم. إذ فُصِل الإبداع بشكل متعمّد عن الواقعية، وربط دون أساس وبرهان بالتجريبيين الطليعيين الجدد. والآن عندما انحسر تأثير هذا التيار الذي كان خلال مدّة قريبة هو التيار السائد على الساحة الأدبية، فقد آن أوان التقييم الأكثر دقة والأكثر عدالة.

إن هـذه المسألة ليست مسألة تاريخية فحسب، ولكنها وقبل أي شيء مسألة ملحّة: فإدراك أن الواقعية قد وجدت وتجد براهينها الغنية والدامغة وأساليبها في تجسيد المسائل الأيديولوجية الراهنة للمجتمع الرأسمالي، وتمارس تأثيراً كبيراً على التطور الأدبي. كل ذلك أرغم ويُرغم كثيراً من الأدباء والشباب على إعادة النظر بعدد من القناعات، ورفض الآراء الباطلة المرتبطة بكلمة «الواقعية» نفسها.

الهوامش

(١)- إيفريستيكا، فن إيجاد الحقيقة (طريقة للتدريس).

(٢) – خوليو كورتاثار: اختلاف وتلاقي في وجهات النظر، ١٩٨٣م، ص١٩-٢٠.

(٣) – بالتفصيل حول التطور، ب. ز. هاندكة، مسائل الأدب، ص ٧، عام ١٩٨٠م.

(٤) – بريد بيري: مقالات في تبسيط وعرض الرواية، ١٩٧٢م، ص ٩.

(٥) – بينفينيست، علم اللغة العام، موسكو ١٩٨٤م، ص٢٧١-٢٧٢.

(٦) – تأملات في الأدب، ج. أورتيغا.

(٧) – التاريخ الحديث، المجتمع، ك.ميتس، باريس ١٩٨٥م.

(٨) – المذاهب الحديثة حول الأزمة الثقافية في الغرب، م. زلوبينيا، ١٩٨٧م، ص٧٥.

(٩) – الفردية انعكاس للاجتماعية، كانو جافيرا، ص١٣٤-١٣٥.

(١٠)- تاريخ الأدب والسينما، يو. تينيانوف، موسكو ١٩٨٧م، ص٢٨١.

اللُّغة في شعر عُمر النّصّ

(١٩٢٨ – ٢٠١٣م)

د. محمد عبد الله قاسم

أَكَــادُ أَضُـــمُّ الأُفْـــقَ ثُـــمَّ أَهَـابُـهُ
كَـأَنِّـيَ فَـوْقَ الطِّـيْـنِ عَـبْـدٌ مُـكَـبَّـلُ
أَخَـــافُ إذا مـا سِـرْتُ أَنْ أَطَـأَ الثَّـرَى
فَـتَـنْـفِـرَ طَـيْـرٌ لَـمْ تَــزَلْ مِـنْـهُ تَـنْـهَـلُ

(الأعمال الكاملة ١٦١)

«عُمر النّصّ شاعرُ العرب الأَكْبَرُ» اهـ

بدويّ الجبل

«إذا كان عُمــر النّصّ في صـــوره الشّعريّة ابنَ هذا العصر فإنَّهُ في لغته ابنُ العصور التي نَضِجَــتْ فيهــا لغةُ الشّعر، واختمرتْ فيهــا أساليبُه، فقد غاص في هـــذه اللُّغة على اللآلئ، فنَبَشَهــا مــن مدافنها، وصفَّ كلَّ لؤلؤةٍ إلى جنب أُختها، فما نكاد نجد في أكثر شعره إلّا دُرَرًا مُنَسَّقةً كَأَنَّ صاحبَها صائغٌ مِنْ أَمْهَرِ الصَّائغين» اهـ

شفيق جبري

«عُمــر النّصّ يجمعُ إلى جزالة البيانِ رقَّةَ العاطفــة، فأجدُه في باب الغزل أَشْعَرَ منه في سائر الأبواب؛ لأنَّهُ يَتَوفَّقُ فيه إلى ابتكاراتٍ في أَوْصَافٍ ومَعَانٍ لَمْ يُسْبَقْ إليها ... ولا تَنْسَى فَنَّهُ الخَارِقَ في الوَصْفِ» اهـ

جورج صَيْدَح

«وفــي النِّطاقِ التَّعبيريِّ تَوَفَّرَ لَهُ مِنْ لُغَتِهِ - مِــنْ شدَّة تَمَرُّسِهِ في التُّراث العربيِّ واطّلاعهِ عليــه وقدرتِهِ على أَنْ يختارَ منه اختيارًا عفويًّا إنْ صحَّ التَّعبيرُ - ما ساعده على أَنْ يُعَبِّرَ عن تجربتِهِ العميقة تعبيرًا هو بالنِّسبة إلى مفهوم اللُّغة العربيَّة وطبيعتها في الذِّروة» اهـ

شكري فيصل

عمر النّصّ

يتحدّر عمر النّصّ من أسـرة موسـرة عريقة في تجارة النسـيج والاشـتغال بالعلم، فوالده محمّـد شـريف من أعيان دمشـق تلقّـى العلم على يدي الشـيخ محمّد القاسـميّ، والمحدِّث الأكبـر محمّد بدر الدّين الحَسَـنيّ، ومحمّـد جعفر الكتّانيّ، وجمع مكتبـة فيها نوادر الكتب ونفائس الأصـول أودى بها القصـف الفرنسيّ لدمشق، وكان من المؤسسين لعدد من المعامل التي نهضت بالصناعة الوطنيّة الحديثة في دمشق، كمعمل الجُوخ، ومعمل الإسمنت، وشركة المغازل والمناسج.

فــي هذا الجوّ المتّقد وُلِــدَ عمر في (٢٨ نسيان ١٩٢٨م)، وتعلّم فــي مدارس دمشق، ثمّ التحــق بكليّة الحقوق في الجامعة السّوريّة سنة (١٩٤٦م)، وتخرّج فيها سنة (١٩٤٩م)، ثمّ أتمّ دراسته في جامعــة باريس (السوربون) بين عامَيْ (١٩٥٠ - ١٩٥٤م)، فحصل على الدكتوراه في القانون الدَّوْليّ، وعاد إلى دمشق، فعَمِلَ في القصر الجمهوريِّ مستشارًا قانونيًّا وأمينَ سرٍّ بَيْنَ عامَيْ (١٩٥٥ - ١٩٥٨م)، ثمّ انْتَسَبَ بين عامَيْ (١٩٥٨- ١٩٦٠م) إلى كلّيّة لندن للاقتصاد والعلوم السياسيّة، وحصل على شهادتها العالية، وعاد إلى دمشق عام (١٩٦١م)، فعُيِّنَ مديرًا عامًّــا في الأَمانة العامّــة للقصر الجمهوريّ، وكُلِّــفَ تنظيمَ شؤونه وإدارته، ثــمّ عُيِّنَ مديرًا عامًّــا لصندوق تنشيط صناعة النَّسيج والغَزْلِ، فمديــرًا عامًّا لصندوق إنماء الصَّادرات بين عامَــيْ (١٩٦٥ - ١٩٧٣م)، ثمّ عُيِّنَ سنة (١٩٧٣م) مستشارًا قانونيًّا للصندوق العربيِّ للإنماء

الاقتصاديّ والاجتماعيّ «صندوق النقد العربيّ» في الكويت، وبقي فيه حتى (عام ١٩٩٨م)، فعاد إلى دمشق، وكانت وفاته في عمّان (٢٠١٣م)، ودُفِنَ فيها.

هذه حياة مَلأى بطلبِ العلْم بلغاتٍ ثلاث: العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة، وبالعَمَلِ في حَقْلَي السّياسة والاقتصاد، ويكتنفُ ذلك سَعَةٌ في العَيْشِ وبَحْبُوحَةٌ في الرِّزْقِ، إلى مكانةٍ اجتماعيّةٍ مرموقةٍ تحلّتْ بها أسرتُه، واقتدارٍ على القول وبسط البيان شعرًا ونثرًا = كلُّ أولئك كان كفيلًا أنْ يجعل الرّجل ملْءَ السَّمْعِ والبَصَرِ في عوالم السياسة والاقتصاد والأدب، غير أنَّ شيئًا مِنْ هذا لم يقعْ! بل رَأَيْتُ مِنْ رجالٍ يعملونَ في الأَدَبِ الحديثِ عَجَبًا حينَ نَصُّوا أَنَّهم لم يَسْمَعُوا به.

إنَّ ما جُبِلَ عليه النَّصُّ مِنْ كريمِ الطِّباع أَبَى أَنْ يَخْتَطِفَهُ بُهْرُجُ الحداثة أَوْ أَنْ تستخفَّه الشُّهرةُ، ولَيْسَ فيما كان عليه النَّصُّ مِنَ التواضعِ والهيبةِ والأَمانةِ والصّدقِ ما يُغْري دارسي الأَدَب ونُقَّادَهُ بالاقترابِ منه على ما علمتَ مِنْ أَدَبِه وإتقانِه وأَصَالَتِه وتجديدِه الحقيقيِّ في الشِّعر شكلًا ومضمونًا وقد رآه الأُستاذ محمّد الأَحمد في بيت جدِّه بدويّ الجبل، فقال: «جلستُ في حضرتِه وهو يتسامرُ مَعَ جدّي، محدِّقًا بإعجابٍ في كُلِّ تعابير وجهه وإيماءات يَدَيْه وتفاصيل ثيابه، لقد كانَ في كُلِّ هذا أَشْبَهَ بلوردٍ إنكليزيٍّ حقيقيٍّ، فتذكّرتُ قول تشيخوف: «كلّ شَيْءٍ في الإنسانِ ينبغي أَنْ يكونَ رائعًا: وجهُهُ وثيابُهُ وروحُهُ وأفكارُهُ.. لقد فُتِنْتُ بشَخْصِه بَعْدَ أَنْ فُتِنْتُ بشعْرِه، وفُتِنْتُ أَيْضًا بأَدَبِه الجَمِّ وحُزْنِ عَيْنَيْه وصَمْتِه العَارِف ونَبْرَتِه الرَّقيقةِ الحيِيّةِ الّتي تُخفي تَوَاضُعَ الرَّجُلِ الكبيرِ والحكيمِ اللّبيب. إنَّه أَكْثَرُ تَوَاضُعًا مِنَ العُشْبِ والماءِ، كما قال دوستويفسكي» اهـ

الملاحظ العامّة على لغة عُمر النّصّ

١- مَعْرِفَتُـــهُ الوَاسِعَةُ بالتُّـــرَاثِ العربيِّ واطِّلاعُهُ عليه وتَمَرُّسُـــهُ بأَسَاليبه وافتتانُهُ بأعلام شعرائه ولا سيّما البُحْتُرِيِّ أَدَّاهُ إلى صفاءِ لغتِهِ ومَنَحَهُ وَطَنًا للشّعر يركن إليه:

لعلَّكَ لم تَجِدِ الدَّرْبَ لمَّا اغتربتْ
وغادَرْتَ في الأَرْضِ أَجْمَلَ بيتٍ عرفتْ

وقُلْتَ سأَرجِعُ يومًا إذا ما انتصرتْ
وعُدْتَ فلم تَجِدِ البَيْتَ لمَّا رجعتْ

(الأعمال الكاملة ٢٩٩)

وهـــو لا يبني معانيَهُ على معانيهم، إذْ جُـلُّ معانيه أبكار استولدها من نَفْسٍ حَيْرَى تَنْهَشُها الوَسَاوِسُ وتُكَبِّلُها الظُّنُـــونُ، بل يُجِيْلُ بَصَرَهُ في أَلْفَاظِهِم وتراكيبهـــم، فيجلوها بمَوْهِبَةٍ فَذَّةٍ، ويزيدُها حِيْنَ يرصفُها بَرِيْقًا ولَمَعَانًا.

وربّما استغواه معنًى بديعٌ يوافق نَفْسَه الشّفّافة التي تعرج بالحُبِّ معارج القدّيسين، فتَلَقَّفَهُ وسكب عليه شيئًا من ماءِ روحه، كقولِهِ:

خَطَرَتْ أَقْدَامُنَا أَمْـ
ـسِ على الصَّخْرِ فأَوْرَقْ

وارتمى الطَّيْرُ على را
حاتنا البِيْضِ وصَفَّقْ

فلنا الغابُ وما في الـ
ـغابِ مِنْ طِيْبٍ مُعَتَّقْ

أنا باقٍ أَزْجُرُ القَلْـ
ـبَ إذا أَنَّ وأَطْرَقْ

كلَّما أَوْشَكَ يحكي
أَوْ رأَى الدَّمْعَ تَرَقْرَقْ

قَبِّلَ الجُرْحَ فأَلْفَى
دَمَهُ ما زال يَعْبَقْ

(الأعمال الكاملة ١٢٨)

ولعلَّ النّصّ ناظرٌ ههنا إلى قول أبي صخر الهذليّ:

وإنِّي لتعروني لذكراكِ هِزَّةٌ
كما انتفضَ العصفورُ بَلَّلَهُ القَطْرُ

تكادُ يدي تَنْدَى إذا ما لمستُها
ويَنْبُتُ في أَطرافِها الوَرَقُ الخُضْرُ

إذ كلاهما جعل الحبّ مُخْصِبًا تُسْتَوْلَدُ منه الحياة، فأقدام العُشَّاق عند النّصّ إنْ وَطِئَت الصخر أورق ودَبَّ فيه عرقُ النبات، وأَبو صخر إن لمس يد حبيبته نَبَتَ فَوْقَ أصابعِهِ الرَّيحانُ، والطَّير اتّخذ مِنْ راحةِ النّصّ وطنًا ومَأْمنًا، على حين صوّر أبو صخر اهتزازه وقد اعتراه ذِكْرُ ليلى باهتزاز العصفور يدفع عنه ما كبَّل جناحه من الماءِ.

٢- معرفته بالقواعد النَّحْويَّة النَّاظمة للُّغَةِ، مِنْ ذلك أنَّه يُجري لفظ «السنين» بالحركات، دون أَنْ يعامله معاملة الملحق بجمع المذكّر السالم، فيرفعه بالواو، وينصبه ويجرّه بالياء، نحو قوله:

أَخافُ مِنَ السّنينِ تَفُلُّ بَأْسي
وتُوْهِنُ مِرَّتي وتَشِلُّ زَنْدي

وهذا الذي جرى عليه النّصّ من إعراب السنين بالحركات وقف له أبو عليّ الفارسيّ (ت٣٧٧ هـ) في كتاب الشعر ١/١٥٨ بابًا سمَّاه «باب ما جُعلتْ فيه النُّونُ المفتوحةُ اللّاحقةُ بعد الواو والياء في الجمع حرفَ إعرابٍ»، وأَنْشَدَ فيه:

دعانيَ مِنْ نَجْدٍ فإنَّ سِنِيْنَهُ
لَعِبْنَ بنا شِيْبًا وشَيَّبْنَنا مُرْدا

ومنه:

سِنِيْني كُلَّها لاقيتُ حَرْبًا
أُعَدُّ مَعَ الصَّلادِمَةِ الذُّكُورِ

ومنه:

ولقد وَلَدْتَ بنينَ صِدْقٍ سَادَةً
ولأَنْتَ بَعْدَ اللهِ كُنْتَ السَّيِّدا

ومنه:

وماذا يَدّري الشُّعراءُ منّي
وقد جاوزْتُ حدَّ الأَرْبَعِيْنِ

٣– يغلب على لغة الرّجل الأساليب الإنشائيّة: الاستفهام والأمر والنَّهْيُ والنِّداءُ والتَّعَجُّب والتَّمنِّي، وإنّما تفجّرت هذه الأساليبُ في شعرِهِ للدّلالة على نَفْسٍ مسكونة بالهواجس، تلتمسُ النُّورَ والرِّيَّ والحبَّ، وتحطّم حالكَ الظَّلام وخَادعَ السَّراب ووَحْشَةَ الفَقْدِ وأَنينَ الأَلَم، وهذه الأساليبُ مِنْ وجهٍ آخر استدعاءٌ للمتلقِّي أَنْ يَشْرَكَهُ في التَّعجُّب والنِّداء والتَّمنِّي يشدُّه إلى دُنياهُ، وما يُكابدُ فيها من أهوالِ الحرمانِ والوجع واللَّهفة، والاستفهام أَظْهَرُها وهو يعكسُ رجلًا دائبَ التَّفكيرِ لا تَستَقِرُّ به النَّوَى، ولا يَكُفُّ عَنِ التماسِ اليقينِ بكثرةِ تَسَاؤُلاته:

لمَ ترتابُ في خبري
أأنا صانعُ المَطَرِ؟

هيَ روحي كأَنَّ بها
غصّةً من غدٍ حَذِرِ

أيُّ ذكرى عثرتُ بها
لم يُطِقْ صمتَها ضجري؟

أيُّها الحُلْمُ هل سأَلَتْ
رَحِمُ الأَرْضِ عن ثمري؟

دوحتي هدَّها ظَمَأٌ
فلِمَنْ مَوْسِمُ الزَّهَرِ؟

يا رُؤى في دمي عَبَرَتْ
هل دنتْ لحظةُ السَّفَرِ؟

ما غدي؟ وما وراءَ غدي؟
وأَنا صَانِعُ المَطَرِ

(الأعمال الكاملة ٣٨١)

وقال:

أَمامَك اللَّيْلُ! فماذا تَرَى؟
أَتَلْمَحُ النَّجْمَ إذا أَسْفَرا

أَيُّ الأَسَاطِيرِ هُنَا تَلْتقي
فتَجْعَلُ اللَّيْلَ لها مَحْشَرا

يا سَادِنَ اللَّيْلِ! هُنَا ثَائِرٌ
لم يَرْحَمِ الشَّكُّ لَهُ مَحْجِرا

يَقْتَاتُ بالظَّنِّ وحُلْمُ الصِّبا
يُعَفِّرُ الجَفْنَ الّذي استكبرا

أَيُّ دُجَى تَشْهَقُ أَنْفَاسُهُ
فتَعْبُرُ البِيْدَ صَدًى مُخْبِرا

الأَزَلُ البِكْرُ غَفَا في دَمي
فأَنْكَرَتْ عيناي ما أَنْكَرا

أَسْرَفْتَ يا ليلُ، فقُلْ أَيُّ بابْ
تَقْرَعُهُ الرُّوْحُ وراءَ اليَبَابْ؟

الدَّرْبُ قَدْ طَالَ ولَمَّا أَزَلْ
أَسْأَلُ أَيَّانَ يَكُوْنُ الإِيَابْ؟

أَصْرُخُ: يا لَيْلُ! فيَصْدَى فمي
ويَصْفِقُ الأَرْضَ جَنَاحا غُرابْ

الأُفْقُ مَغْلُولُ الرُّؤَى مُوْحِشٌ
يَنْسُلُ في اللَّيْلِ ذُيُوْلَ السَّحَابْ

وكُلَّما أَوْغَلَ بي خَاطِرٌ
أَلْفَيْتُني أَقْرُبُ مِمَّا أَهَابْ

أَسْأَلُ: مِنْ أَيْنَ؟ فتَثْني يَدي
وَهْوَهَةُ الرِّيْحِ ونَوْحُ الشِّعَابْ

(الأعمال الكاملة ١٢١)

٤- لغته سمحة مِدّفاقة مطواعة فيها جِدَّةٌ وأصالة شُحنت بدلالات الألم والوحشة والعالم الشِّعريّ المَوَّار بالأحلام الطّافح بالرُّؤى، إنها لغة نابضة بالمجازات التي تشي باندماج الشّاعر بكلِّ مفردات الكون: الليل والشّجر والسّراب والماء والحلم، لقد اجتلب إلى شعره كلّ ما يتناغم مع طغيان الوحشة والغُربة التي تعصف بروحه؛ ليس له رصيف يُصغي إليه، ولا

نديم يعي شَجَنَهُ وألمه، إنَّها غُربة شعر بها بشّار والمتنبِّي وأبو سُليمان الخطّابيّ (ت ٣٨٨ هـ) الذي قال:

وليس اغترابي في سِجِسْتَانَ أنَّني
عدمتُ بها الإخوانَ والدَّارَ والأَهْلا
ولكنّني ما لي بها مِنْ مُشَاكِلٍ
وإنَّ الغريبَ الفَرْدَ مَنْ يَعْدَمُ الشَّكْلا

وقال:

وإنِّي غريبٌ بَيْنَ بُسْتَ وأَهْلِها
وإنْ كان فيها أُسرتي وبها أَهْلي
وما غُرْبَةُ الإنْسَانِ مِنْ شُقَّةِ النَّوَى
ولكنَّها واللهِ في عَدَمِ الشَّكْلِ

وهذه الغُربة التي كابدها الرّجل حملتْه على إغراب في بعض ما ابتكره من الصُّور، كقوله «النَّدى في يديَّ احترق»، و«الرُّؤى تَجَأَّرُ في الرُّوح»، و«الأُفُقُ مَغْلُولُ الرُّؤى مُوَحِشٌ»، و«الأَزَلُ البِكْرُ غَفَا في دمي»، و«القيد يعضُّ العروق»، وسوى ذلك مِمّا ينتشر في متن أشعاره.

٥- الرِّقّة والعذوبة والأناقة سمات تستبدُّ بجمهور لفظه.

إنّ عنوانات دواوينه الخمسة (كانت لنا أيّام - اللّيل في الدروب - مرافئ الصّمت - الزَّمان الغائب - إلى أين يسافر البحر؟) وعنوانات قصائده في ديوانه «اللّيل في الدُّروب»: أبواب اللّيل، والرّسالة الزّرقاء، وأُمُّنا الأرض، وأمطار، وهي، وكنَّا غرباء، ونهاية درب، والطّريق إلى الله، والماء، واللَّيل في الدّروب، وإلى الأبد، وظلال على الطّريق، وكان ما كان، وأأذهب وحدي؟ وأنتِ لي، ونشيد الأنشاد = لتدلُّ على ما جُبِلَ عليه الرّجل من حُسْنِ تَأَتٍّ فيما يختار، اختيار مُنْبِئ عن فطرةٍ وطبعٍ وصناعةٍ وعقلٍ معًا، تتحدّر اللَّفظة في سياقه الشّعريّ الوهَّاج، فتبدو منسابة انسياب الماءِ والنسيم، ويلمحُها العَقْلُ، فيَرُوْزُ موقعها وانسجامها في عقد رصيفاتها الأُخر. بديع أَنْ يؤدِّيَك النَّظر إلى أَنَّ الشّاعر يتماهى فيه الطَّبع والصَّنعة.

تأمَّلْ قَوْلَهُ:

وسِفْرٍ مِنَ الذِّكْرى يُوسوسُ في دَمي
فَأُرسِلُ في أوراقِهِ يَدَ مُغْرَمِ

إذا اقتربتْ عيني تَلُمُّ حروفَهُ
رأيتَ قطوفَ الورْدِ تَغْمُرُ مِرْقَمي

ظِلالٌ عَلى دَرْبي يُدَفِّعُها الهَوَى
فأينَ تُرى أمضي إذا غُمَّ مَعْلَمي؟

أأنظرُ خَلْفي والسّنونُ تفوتُني
وتَتْرُكُ في كأسي بقيّةَ عَلْقَمِ

وفي عالَمي حُلْمٌ أَبَلُّ غليلَهُ
ونجمٌ أناديه إذا جُنَّ عَيْلمي

وظِلٌّ من الماضي يُهَدْهِدُهُ الصِّبا
ويغفو وراءَ الهُدْبِ غَفْوَةَ مُلْهَمِ

ودُنيا مِنَ الأَشْواقِ تَندُّ عبيرُها
فغَرَّقَ أحداقي وأَسْكَرَ أَعْظُمي

= تَرَى أناقة الرّجل فيما يجري به لسانُهُ من اللّفظ المختار الأنيق العَذْب السَّهل الممتنع الذي يُلائم بينه وبين ما ينتظم في سلكه، وقد قالوا: لكلِّ شيءٍ صناعةٌ، وصناعةُ العَقْلِ حُسْنُ الاختيار، والاختيار قطعةٌ من عَقْلِ المرءِ دالّة عليه.

ولستُ أعرف لِمَ ألَحَّت عليّ أبيات بدويّ الجبل وأنا أنظر في هذه القطعة:

مِن نُعمياتِك لي ألفٌ منوّعةٌ
وكلّ واحدةٍ دنيا مِنَ النُّورِ

رفعتِني بِجناحَيْ قدرةٍ وهوًى
لعَالَمٍ مِنْ رُؤًى عَيْنَيْكِ مَسْحُورِ

تعبٌ من حُسْنِهِ عيني فإنْ سكرتْ
أغفتْ على سندسيٍّ مِنْ أَساطيرِ

أُخَادِعُ النَّومَ إشْفَاقًا على حُلُمٍ
حَانٍ على الشَّفةِ اللَّمْياءِ مَخْمُورِ

وزارَ طيفُكِ أجفاني فعطَّرها
يا لَلطُّيوفِ الغريراتِ المَعَاطِيرِ

رَشَفْتُ صَوْتَكِ في قَلْبِي مُعَتَّقَةً
لم تُعْتَصَرْ وضياءً غيرَ منظورِ

تَنْدى البَرَاءَةُ فيه فهْوَ مُنْسَكِبٌ
مِنْ لَغْوِ طِفْلٍ ومِنْ تَغْرِيدِ عصفورِ

خَلَقْتِني مِنْ صَبَابَاتٍ مُدَلَّهَةٍ
ظَمْأَى الحَنينِ إلى دَلٍّ وتَغْرِيرِ

فكيفَ أغْفَلْتِ قَلْبِي مِنْ تجلُّدِهِ
لمَّا تولَّيْتِ إبداعي وتصويري

يا طفلةَ الرُّوحِ حبَّاتُ القلوبِ فدى
ذَنْبٍ لِحُسْنِكِ عِنْدَ اللهِ مَغْفُورِ

ومِثْلُ هذا التَّناصِّ في دَوْحَةِ الأَلْفَاظِ وشريعةِ الاشتقاقِ ونُبْلِ المقَاصِدِ قَوْلُ النَّصِّ:

أَكَادُ أَضُمُّ الأُفْقَ ثُمَّ أَهَابُهُ
كَأَنِّيَ فَوْقَ الطِّينِ عَبْدٌ مُكَبَّلُ

أَخَافُ إِذا ما سِرْتُ أَنْ أَطَأَ الثَّرَى
فتَنْفِرَ طَيْرٌ لَمْ تَزَلْ مِنْهُ تَنْهَلُ

وقَوْلُ البَدَوِيِّ:

غَسَلَ الأَسَى قَلْبي وحَسْبُكَ بالأَسَى
مِنْ غَاسِلٍ حِقْدَ القُلُوبِ ومَاحِ

وودِدْتُ حين هوى جَنَاحُ حمامةٍ
لَوْ حَلَّقَتْ مِنْ خافقي بِجَنَاحِ

حُبٌّ قَدِ انتظَمَ الوجودَ بِأَسْرِهِ
أَسَدَ الشَّرَى وحَمَامَةَ الأَدْوَاحِ

٦- مُعْجَمُ النَّصِّ الشِّعريُّ يمتحُ مِنْ حَوْضِ الطَّبيعةِ لا يكادُ يُديرُ وَجْهَه عنه، فما أَكْثَرَ الأَلْفَاظَ الّتي تُقَيِّدُ مُفردات الطَّبيعة: النُّجُوم والسَّماء والأَرْض والماء والوَرْد والزَّهر والرِّياح والضَّباب والسَّحاب والمطَرُ واللَّيل والنَّهار والأَنهار والرِّمال والجبال والسَّراب والشَّجر والقَفْر، = ويمتحُ أَيْضًا مِنْ مُعْجَمِ النَّفْسِ المُوَلَّهَة المُثْخَنَة بالجِرَاح والآهَاتِ والآمَالِ والحِرْمَانِ: الدَّهْر والعُمر والشَّباب والذِّكريات والقَلْب والرُّوح والخَاطر والقلق والحنين والدّموع والضَّياع والرُّؤى، وربَّما

أَلَــحّ على اجتلابِ أَلْفَاظٍ بعَيْنِها لغِنَى دلالتِهــا ووَقْعِها الرَّهيبِ في نَفْسِه كلَفْظِ اللَّيْلِ والطَّريق والدَّرب والبحر.

وعلى الجملة إنَّ جمهور أَلفاظِه ينتمي إلى المَذْهَبِ الإبداعيّ الرّومانسيِّ الذي يُمَجِّدُ الأَلم «لا شيء يجعلُنا عظماء كأَلَم عظيم» والطّبيعةَ الأمَّ، ويطوف حولَ الذّات لا يُشغلُ بغيرها، يفكّ القيود عنها، ويُغَنّي آهاتها، ويتلذّذ، على نحوِ ما قال شلي في «أُغنية إلى الرِّيح الغربيّة»:

اتـركْنـي وارحــلْ كـموجـةٍ كغيـمـةٍ كـورقـة
إنّـي أَسْقـطُ فَـوْقَ أَشـواكِ الحياة إنّـي أَنـزف!

٧– الإيحاء: قال مالارميه: «التَّسميةُ تدميرٌ، والإِيْحَاءُ خَلْقٌ».

أَلْفَاظُهُ مُوحيةٌ بدلالاتٍ ثَرَّة تُزلزلُ وحشةَ الكَوْنِ، وتَدُكُّ عُرُوْشَ الصَّمْتِ، وتَجْأَرُ في وَجْهِ اللّيلِ الثّقيلِ المتطاولِ البهيمِ الذي كأَنَّ الحشر آخر عمره، تلتمسُ خيوطَ الفجر وجدائلَه البيضاءَ.

يسمو النّصّ إلى عالمٍ ورديٍّ مفروشٍ بالرَّياحينِ يفيضُ منه الحُبُّ:

وزفــــرتْ فـانـتـحـرتْ عـلـى الشـ
ـفـتَـيْـنِ وشـوشـةٌ خـفـيَّـهْ

وصـــمـــتٌ فـانـهـدَّ الـظّــلا
مُ وحَـشْـرَجَـتْ سُـرُجٌ قَـصِـيَّـهْ

وَرَأَيْـــتُـــنـــي وحـــدي أَضُــمْـ
ـمُ رُفَـــاتَ أُمْـنِـيَـةٍ شَـقِـيَّـهْ

وأُحِـــســـسُّ ظِـلَّ جِـنَـازَةٍ
خَـرْسَـاءَ يَـعْـبُـرُ نَـاظِـرَيَّـهْ

كُـنَّـا نُـصِـيْـخُ! وكـانَ في
عَـيْـنَـيْـكِ أَمْـطَـارٌ سَـخِـيَّـهْ

(الأعمال الكاملة ٩٣ – ٩٤)

٨– الانتقائِيَّـــة للَّفْظِ والتَّراكيبِ، والسَّلاسة والانْسِيَابِيَّة واستثمار ما في الكلمة من دلالات حروفها:

متى يَطْلُعُ النَّجْمُ؟ إنِّي ظَمي
أَفي اللَّيْلِ دربُك أَمْ في دمي

طَريقُكِ خُطَّ على مَحْجَرِيَّ
فَلَوْ جِئْتِ قَبْلِي لَمْ يُرْسَمِ
خُلِقْتِ فَدَبَّ الهوى في العُرُوْقِ
وأَجَّ مِنَ الشَّوْقِ في أَعْظُمِي
فلم أَرَ غَيْرَكِ في ناظِرِيَّ
ولَمْ أَعِ غَيْرَ الهوى في فمي
أُحِسُّكِ في الظَّنِّ أَنَّى استقرَّ
فَيُوْشِكُ سِرُّكِ أَنْ يرتمي
فأَنتِ هُنا منذ كان الوجودُ
وأنتِ هُنا قَبْلَ أَنْ تَعْلمي
أَلُمُّ العُصُوْرَ على ناظِرِيَّ
وأَسْمَعُ غَمْغَمَةً في العَتَمْ
ووَسْوَاسَ حُوْرِيَّةٍ تَشْرَئِبُّ
وراءَ الغَمَامِ وفَوْقَ الأَكَمْ
أَهُمُّ أُعانِقُها في الظَّلامِ
فَيَصْرُخُ قَلْبٌ ويَشْهَقُ فَمْ
أَمُدُّ يدي فتَزِلُّ النُّجومُ
ويبكي الدُّجى وتَئِنُّ القِمَمْ!

(الأعمال الكاملة ٩٥ – ٩٦)

عُمر النَّصّ واحدٌ مِنْ أَفْذاذِ الشُّعراء الرّومانسيّين السُّوريّين الّذين كان البيانُ عندَهم ذا سَعَةٍ، وإنَّ أزمةَ الألَمِ الفردانيِّ والذاتيّةَ اللّتَيْنِ استحوذتا على جُمْلَةٍ صالحة مِنْ شعره لم تكونا سالبتَيْنِ لغنى تجربته الفنّيّة والإنسانيّة، ولئِنْ عاشَ الرَّجلُ في رُكْنٍ قصيٍّ تَنَاءَى عَنِ الضَّوْءِ يتجرَّعُ مرارةَ أَلَمِهِ النَّاغِلِ أَبَى شعرُهُ الوهَّاجُ إلّا أَنْ يخرجَ للنّاسِ باسطًا نورَه على مَوَائِدِ عُشَّاقِ الشِّعْرِ ومتذوِّقي البيانِ السَّمْحِ العَذْبِ، وقد قال أحيقار الحكيم الآراميُّ: «كثيرةٌ هي نجوم السماء التي لا تُعرف أسماؤها، وكذلك هو الإنسان لا يعرفُه أحد» اهـ.

سوسيولوجيا القصة القصيرة

د. مانيا بيطار

تعددت المعاني اللغوية الأصلية لفعل «القصّ»، وهي كما وردت في لسان العرب لابن منظور: (القطع، وتتبع الأثر، وحفظ الكلام، وتتبع الخبر، والحديث، ورواية الخبر على وجهه، والإخبار لإرشاد الناس ووعظهم، والبيان). وتلك المعاني، وإن بدت متعددة، إلا أنها، مع هذا التعدد، تدور حول فكرة واحدة، ومن الممكن ردُّها إلى مدلولها الأصلي الذي تشعّبت عنه تلك المعاني، وهو «القطع»، أما «تتبع الأثر» فهو العملية التالية، ثم يليه «حفظ الكلام»، ثم «رواية الحديث على وجهه» أي إبلاغه، وأخيراً توخي «البيان» فيه. تنتقل هذه المدلولات الأصلية إلى مصطلح القصّ والقصة الفنية؛ فأساس القصة اختصاص حدث ما بالرواية دون غيره (أي قطعه)، وتتبع تفاصيله، وحفظه كتابة بأسلوب بيانيّ لإفادة الناس ووعظهم.

إن المعاني اللغوية الأصلية لفعل «القصّ» هي المعاني عينها المشتركة بين كل أجناس السرد القصصي، سواء أكان رواية أم قصة أم قصة قصيرة، أم قصة قصيرة جداً. ويكمن الاختلاف بين جنس وآخر في درجات تناول هذه المعاني، مما يؤثر في بنية سرد كل جنس قصصي على نحو كامل، ومن ثمَّ يؤثر في درجة تداوله وتلقيه في المجتمع/ الهدف.

من المعروف أن القصة القصيرة جداً ساحة حرة للتجديد، فمهما حاول النقاد أن يؤكدوا طابعها التجنيسي بغية تأسيس قواعد ثابتة لها، فإن لها طابعاً تجريبياً وآخر تأصيلياً في محاولة دؤوبة لاستلهام خصائص الكتابة القصصية في القصّ الغربي الحداثي من جهة

والإفادة من تقنيات التراث في الكتابة والأسلبة من جهة أخرى. ومهما تعددت محاولات التجنيس والتجريب والتأصيل، فإنها تبقى على قيد التعليق الجمعي حول حالات فردية، فالقصة القصيرة جداً حاجة ملحة لعصرنا الآخذ بالتغير السريع، ولن تحقق هذه القصة هدفها إلا بالتمثيل المقدس أي التعليق الجمعي؛ فهي بهذا، تحافظ على أصول نشأتها وتتطور بها.

فما هي السمات التي تهيئ للعلاقة بين نص القصة القصيرة جداً ولحمة الوجود الجمعي؟

بداية لم يكن تطور القصة القصيرة مرتبطاً بتطور المجتمع بل سبباً في تكوين المجتمع ووجوده، فمن المعروف أن الشعوب تلجأ، في المحن، إلى سرد قصص مكثفة سريعة الدوران على الألسنة لتصل إلى هدفها مباشرة، فمثلاً، كانت السرديات القصيرة ذات الطابع الحكائي عصا سحرية بيد القادة والأنبياء لا للتغيير بل لقلب بنية المجتمع ولإزاحة منظومة فكرية وإحلال غيرها جدّ متطورة؛ فالنبي محمد (ص) كان يلجأ إلى سرد قصص الأولين في المرحلة الأولى من الدعوة الإسلامية، أي مرحلة تأسيس منظومة اجتماعية جديدة. مثّل سرد هذه الحكائيات أقصى حالات التعليق الجمعي جمالية، لأنه قاد خطا النص إلى المجتمع لتحريكه وقلبه، والمعادلة الأبعد من تلك هي أن هذا التعليق الجمعي سبيل إلى تكوين مجتمع جديد لن يتوقف عند سرد حكايات الأولين بل سيبدأ بسردياته الحكائية الجديدة لتأسيس هويته وإثبات وجوده، فالمجتمعات التاريخية الموجودة فعلاً هي المجتمعات القادرة على سرد حكاياتها وتمثيلها عبر تعليق جمعي يحقق قدسيتها بكثرة تداولها، وهذا هو، تماماً، محور القصة المكثفة الموحية.

وردت كلمة «القَصَص» ومشتقاتها في القرآن الكريم ستاً وعشرين مرة في اثنتي عشرة سّورة وهي: (القصص، النحل، غافر، النساء، يوسف، الأعراف، هود، الكهف، طه، الأنعام، النمل، آل عمران)، وكلها سور مكية باستثناء سورة النساء وآل عمران، وفعل القص فعل مقدس بدأ به الله تعالى ونسبه لنفسه: ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ**﴾(يوسف:٣)، وهو فعل أوحى به الله للأنبياء ليكون سبيلاً للتعقل والتفكر: ﴿**فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ**﴾ (الأعراف:١٧٦)؛ لهذا كثرت القصص الدينية في السور المكية، أي في المرحلة الأولى من تأسيس المجتمع الإسلامي بمنظومته الفكرية المغايرة تماماً لما سبقه، ثم أصبح فعل القص،

فيما بعد، أي في مرحلة تأسيس الدولة والمجتمع المدني أساس العقيدة والضمير الجمعي؛ فقد جاء في سورة آل عمران، وهي سورة مدنية: ﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلاَّ اللَّهُ﴾ (آل عمران:٦٢).

إن محرّك القصص عموماً، هو نقل الخبر، وهو ما اشتهرت به العرب، وأُوكل إلى الأنبياء، فمثلاً كانت أول سورة أنزلت على سيدنا محمد (ص) هي (العلق)، وفيها خطاب موجه إلى النبي بأن يقرأ، والنبي أميّ، لا يقدّر له أن يقرأ من كتاب مفتوح، بل يُتاح له أن ينقل خبراً، ويقصّ على أتباعه حكاية التكوين الأول. ولأنه نبيّ، فهو منزاحٌ، تماماً، إلى فتح أقواسه ليشمل برسالته البشرية: ﴿الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ (العلق:٤-٥). إن (أل) في كلمة (الإنسان) هي أل الجنسية وليست أل التعريف أو العهدية، إنها أل الجمعية التي تسوق تجربة محمد الفردية إلى المجتمع.

أما في سورة (الفيل)، فيقول عز وجل: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾ (الفيل:١) خطاب موجه إلى نبي ولد عام الفيل، ولم يشهد حادثة الفيل، فكلمة (ترَ) تعني ألم تُسرد لك قصة الفيل؟ إنه مجتمع يقوم على تكرار سرد الحكايا الموجزة لتصبح حقيقة لكل شخص سمعها، وكأنه شهد أحداثها. إن الفعل (ترَ) يحيي المشهدَ في ذهن كل متلق، فهو خطاب حراكي درامي؛ لأنه يجعل المتلقي يحيي في ذهنه جينات الشاهد الحقيقي لحادثة الفيل، ومن ثمّ هو خطاب يؤكد انتماء المتلقي إلى الهوية الفكرية والاجتماعية كلما تكرر وانتقل بالنص من حالته الفردية النبوية إلى مستوى جمعي حاضر.

إن النزوع نحو توسيع دائرة المخاطب ليشمل أكبر شريحة ممكنة في المجتمع واستخدام أفعال حركية تحيي المشهد في ذهن المخاطب، يقتضي، بالضرورة، غياب ملامح الشخصية الروائية في القصة القصيرة جداً لتحل محلها الهيئة، هيئة الشخصية، أو الرمز، أو الإيحاء لإيجاد فسحة تأويلية لكل متلقٍ مخاطب يرغب في مشاركة القاص في سرد الحكاية.

في القصة القصيرة جداً يتحيّز ضمير الأنا نسيجَ القصة كاملاً، وإن استُخدم ضميرٌ آخر، فهو مجرد قناع لضمير الأنا. وتظل تلك الفردية رائزاً ضاغطاً في ساردية المتلقي لتحقيق أوسع تداولية له، أي تحقيق وجوده الجمعي عبر التعليق والتمثيل، تمثيل يجعل الألم الفردي هماً اجتماعياً؛ فتُثار فردية كل متلق لإنقاذها من التهميش، لنأخذ مثلاً هذه القصة، والتي عنونتُها بـ«تمائم التمثال الخشبي»: (هبط تمثالُها الخشبي الأرضَ مغادراً ركنه الضيق

بيـن كتب متكاتفة علـى رفّ الخزانة، تقافز أمامها، ثوّر غيظها، كرّت وراءه لإعادته، أمسكت بقاعدته، عضّت عليها بأصابعها، فاستطال التمثال أمامها، وضخُم، وثقل بين يديها، ماد بها، وظلـت رؤوسه الثلاثة ثابتة يعلو بعضُها بعضاً، ينطق كل واحـد منهم بتميمته تباعاً: لا أرى، لا أسمع، لا أتكلم... وعبثاً حاولت الإفلات منه!).

استخدمـت القاصة ضمير الغائب، غير أن ضميـر الأنا فيه حاضر، يستطيع كل متلقٍ أن يسـرده بصوته (هبط تمثالي الخشبـي...) من دون أن تتغير بنية السـرد، وهذا هو أسلوب الترئيـة الفرديـة، أي تشخيصها لإحياء الفكـرة في ذهن المتلقي، فالنصـ لن يحقق بعده الاجتماعي مـا لم يتجاوز المتلقي عتبته الخارجية، ويـؤدّي دور القاص والشاهد. فكم مرة أغلقنا باب غرفتنا ونحن نغصُّ بترديد تمائم التمثال الخشبي: لا أرى، لا أسمع، لا أتكلم!

واللغـة سبيل التمثيل الجمعـي، لغة تعلو فوق وظيفة نقل فكرة، فاللغة الدرامية هي اللغة تعانـي بمعاناة القاص، فتنزاح عن رتابتها في سياق شاعري، إنها إحدى تجليات الكائن الذي يفكّـر بها وفيها، إنها حـدث متنام يتنفّس فكرة، إنها العنصـر الحي الذي يحمي النص من المكننة، وتفعّل ديناميته بأفعال متحّررة من سكونية الجمل الاسمية. لنأخذ هذه القصة التي عنونتها بـ«انقلاب»: (بدَّدتْ نظراتِ الملكِ كثرةُ التيجان بأيدي صانعيها والراغبين فيها، لاحق مثـل نمر مأسـور بالثيران، حركةَ أفراد رعيته، يمكّن كل واحـد منهم التاج من رأسه، أخذته أنفاسـه الأخيرة إلى الصحـوة بعد غفوة كابوس، وظل مشهدُ التيجـان تسقفُ رؤوسَ رعيته ثابتـاً في عين قلبه، تنحنح بمكر واستعاد جَلسته المكينة، وأمر بجرّ كل الفاسدين والمارقين والسفسطائيين، وقطّع رؤوسهم أمام الرعية، وراكمها حتى غالبت المآذن علوّا، ومن يومها لم يعد الملك يرى إلا تاجه ماسكاً بقبّة رأسه، يستطيل ظلاً مديداً لقامته المتكسّرة على كرسيّه. ومـن حين إلى آخر كان الملك يميل برأسه وابتسامته معـاً وهو ينصت إلى الحكايا الأخيرة لتيجان رعيته!).

توالـت الأفعال فـي هذه القصة:(بددت، لاحـق، يمكّن، أخذته، تسقـف...). إنه الجهد المستمر لمثول درامي حراكي كي يصبح وجوداً للمتلقي. ذاك التعدد الفعلي في نص قصير يجذب المتلقي ليُثابر على قراءة النص أكثر من مرة مظهراً قداسة الفكرة، حتى تبلغ الترئية أقصاهـا، ويحول الفعل إلى قيمة عبر صراع فكري تقتضيه المحاكاة الفنية المغايرة لما هو موجـود، فلولا المغايرة لتحـول الصراع إلى مطاردة بين إنسـان وغنيمة، وتحول النص إلى

توثيـق ومحاكاة تقليدية عادلـة شمولية غير جدلية مثل عدالة ذلك الملك الذي يشمُل بقوته كل الأدوار، ويقوم بالنيابة عن شعبه بتحقيق العدالة.

إن المغايـرة أساس الوجود، فالأبيض موجود لأن الأسود مغايـر له، وإبليس موجود لأن الملائكة غايرته، والمجتمع تاريخي أي موجود لأن الفن غايره. والمغايرة أساس صراع يمحو منظومـة فكرية ويخلـق غيرها في زمن قصصي، يزيد الإبهامُ فـي زمن حكايته من كثافته، فزمن الحكاية في القصة القصيرة جداً مبهم مفتوح بتداول النص وتلقيه، إنها دور السرديات الحكائية المكثفة وقدرُها الجمعـي، حتميةٌ تُدخِلُها في تشفير واسع المجالات تشفير ديني، اجتماعـي، سياسي، تشكيلي، إننا نلمـح تلك السرديات الموجزة ذات الطابع الحكائي منثورة في أدبيات كثيرة، وما جنس القصة القصيرة جداً إلا نتيجة حالة انفصال فني لجسد القصة القصيرة جداً عن السرديات المطوّلة الأم، فباستطاعتنا تحرير قصة قصيرة جداً مكثفة من السيـاق الروائـي، أو من سياق القصة الطويلة أو القصيـرة، أو السياق الشعري، فكثيرة هي القصص القصيرة التي نحفظها شعراً:

(اسم ريتا كان عيداً في فمي

جسم ريتا كان عرساً في دمي

وأنا ضعت بريتا...سنتين.

وتعاهدنا على أجمل كأس، واحترقنا

في نبيذ الشفتين

وولدنا مرتين٤).

أو يمكـن تحرير قصـة قصيرة جداً من سياقها الديني، مثـل قصة سيدنا يوسف: ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾ (يوسف:٤)، وقصة الملك، أيضاً، في سورة «يوسف»: ﴿**وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ**﴾ (يوسف٤٣).

إن القصـة القصيرة جداً كانت ومازالـت ملهمة للفنون الأخرى ومؤثـرة فيها، ولاسيما فـن السينما؛ ونخص هنـا الأفلام والتمثيليات التلفزيونية القصيـرة جداً، ولا يتوقف الأمر عنـد هذا؛ إذ تقارب القصة القصيرة جداً فـي كثافتها الموحية فنّ «الكاريكاتور»، فكلاهما

يستبدلان بتفاصيل الحدث الطويلِ الموقفَ الحاد المؤثر، لنقف عند قصة «اكتموا الأنفاس» للقاص عدنان كنفاني: (غـرز أنبوب مسدسه المحشو في فمي... وألصق فوق وجهي عينين مبحلقتيـن ككوزين مـن الصبّار، وصرخ من بيـن أسنانه: أقطع لسانـك أو أقتلع حنجرتك؟ أغمضـت عيني، أتحسس بطيف ظلامهما صوت احتـكاك الزناد... قفزت أصابعي وغرزت أظافرهـا الحادة في عنقـه... وقتها ربما أطلق النار). عرضت هـذه القصة موقفاً اتخذته الشخصيـةُ في لحظة ما، ولم تكن سمات الشخصيـة أو صفاتها معلنة، لأن الموقف هنا هو الذي يشكلها بكلمة واحدة تُنتجها ساردية المتلقي، وهي كلمة «الجرأة». أي إن تداولية القصة القصيـرة جداً تعني بوحَ ساردية المتلقـي بالمسكوت عنه في نص القاص؛ فتهب الشخصية ملامحَ تراها مناسبة للموقف، وتتخيل بداية الموقف في نهايته المعلن عنها في النص.

نخلص مما سبق إلى أن أهم ما عُرفت به القصة القصيرة جداً هي أنها تلك السرديات الحكائيـة القصيرة المكثّفة الموحية التي تغيب فيهـا تفاصيل الحدث، وملامح الشخصية، وهويـة الزمـن الروائية لصالح الإيحاء بالفكـرة وتفعيل الصراع في موقـف حاد. فالقصة القصيـرة جـداً هي الجينات السردية التي تظل عالقة في الذهـن، وتنتقل عبر التناص إلى سرديات الفنون الأخرى التشكيلية أو السمعية – البصرية وغيرها لنقلِ التجربة الفردية إلى مستواها الجمعي عبر تداولية واسعة.

المصادر

(١)- لسان العرب لابن منظور.

(٢)- القصص:

قصتان: «تمائم التمثال الخشبي – انقلاب» للدكتورة مانيا بيطار.

قصة «اكتموا الأنفاس» للقاص عدنان كنفاني.

الحوار الدرامي
(الديالوج) في الشعر العربي المعاصر

د. جمال أبو سمرة

يسعى هذا البحث إلى تتبّع ظاهرة الحوار الدرامي في الشعر العربي المعاصر، وهي إحدى ثمرات الانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى التي أفادت القصيدة الشعريّة الحديثة من تقنيّاتها، ووظّفتها في سبيل تظهير الدراما فيها، عبر مسرحة الأفعال والأفكار لتجلية عنصر الصراع الذي تحفل به الشخصيّات والأحداث، وقد أتاح هذا التداخل بين الأجناس للشخصيّات في الشعر العربي المعاصر التعبير عن ذواتها عبر إسناد الحديث إليها، وجعلها تتحدّث بلسانها عمّا يجول في أعماقها من أفكار وصراعات، تكشف عن صفاتها وطبائعها وطموحاتها، علاوة على ما تغذّي به النصّ الشعري من التوتّر والحركة والنماء. وقد تعدّدت المستويات التي ظهر فيها الحوار الدرامي في الشعر العربي المعاصر، وسعى البحث إلى استقصائها من خلال تقنيّة الحوار الخارجي «dialogue»، التي كان لها تجليات وكيفيّات رصدها البحث؛ بهدف بيان مدى قدرتها على تجلية النزعة الدراميّة في الشعر العربي المعاصر، وأثرها فيه على المستويين الفنّي والدلالي.

وقد حاول هذا البحث مقاربة النصوص الشعريّة مقاربة نقديّة تكشف عن مستوياتها الداخليّة، وعلاقاتها السياقيّة انطلاقاً من النصوص نفسها، لا من خارجها، فهي تتغلغل في ثناياها، وتسبر أغوارها، وترصد مكوّناتها الدلاليّة وصولاً إلى تشكيل الرؤيا الكليّة التي يقدّمها الخطاب الشعري بوصفه كلّاً، والمتأتّية من توظيفه تقنيّة الحوار الدرامي الخارجي.

تشكّل القصيدة الدراميّة شكلاً متطوّراً من أشكال الخطاب الشعري، لأنّها استطاعت أن تخلّص القصيدة الحديثة من تقليديّتها التي فرضت عليها نمطاً محدّداً من التعبير تدور في فلكه شكلاً ومضموناً وانتماءً إلى ذاتيّة مبدعها التي كانت نتيجة حتميّة للغنائيّة التي ظلّت تحكم التجربة الشعريّة عبر قرون طويلة من الزمن؛ وكان لابدّ لكسر هذه النمطيّة والنأي بالأسلوب التعبيري عن الغنائيّة، أن ينفتح الشعر على الأجناس الأدبيّة الأخرى ولاسيّما المسرح، فثمّة مكوّنات وتقنيّات دراميّة سعى الشاعر المعاصر إلى استعارتها من هذه الأجناس وتوظيفها لخلق القصيدة الدراميّة، كالحوار الدرامي الذي يتجسّد عبره الصراع بين الإرادات على مستوى الذات نفسها أو على مستوى التفاعل مع الذوات الأخرى، والشخصيّات التي تمثّل الإرادات المتصارعة، وينمّ التغلغل في أعماقها على الكشف عن طبيعتها المتناقضة، وطموحاتها وواقعها، كما كان لابدّ من وجود الحدث الذي ينتظم حركة الفواعل جميعاً في تجاذباتها وتصارعها، وهذا لا يعني بأيِّ حال من الأحول أنّ القصيدة الدراميّة، هي قصيدة تشتمل على كلّ المكوّنات والتقنيّات السابقة، فقد نجد في القصيدة مكوّناً أو أكثر، ونقول إنّها قصيدة دراميّة، كما قد نجد فيها كلّ المكوّنات الأخرى ونطلق عليها الحكم عينه، والفيصل في هذا كلّه وجود الفعل الذي ينمّ على الصراع مهما يكن شكله وطريقة تجلّيه في الخطاب الشعري؛ فضلاً عن قدرة الشاعر على «**مسرحة القصيدة في خيال المتلقّي، ونقل إيحاءات شبيهة بتلك الإيحاءات المتولّدة عن الدراما المسرحيّة**»(1).

وما دامت القصيدة تكتسب صفة الدراميّة عبر اشتمالها على أحد المكوّنات الدراميّة التي تمّت الإشارة إليها، مشفوعاً بالصراع، فإنّ البحث يسعى إلى دراسة أحد هذه المكوّنات، وهو الحوار الدرامي الخارجي، لضيق البحث عن تناول كلّ المكوّنات الأخرى، وتكمن إشكاليّة البحث في نقطتين رئيسيّتين، هما:

- الكشف عن مدى استطاعة الشاعر العربي المعاصر أن يوظّف الحوار الدرامي في قصيدته توظيفاً عضويّاً، فيغني به بنية القصيدة الداخليّة بالتوتّر والحركة والنموّ، وصولاً إلى تظهير الصراع، والكشف عن مواقف الشخصيّات ورؤاها ونوازعها الداخليّة ومواقفها، فضلاً عن عرض الحدث الدرامي ودفعه للتطوّر والذروة، أو أنّه أخفق في ذلك فكان توظيفه له توظيفاً شكليّاً، يمكن حذفه والاستغناء عنه.

– رصد أثر توظيف الحوار الدرامي في القصيدة العربيّة المعاصرة على المستوى الفنيّ عبر إغنائها بالتقنيّات والآليّات التي اخترقت من خلالها الأنماط التقليديّة المتوارثة.

ويحاول البحث فضّ إشكاليّته من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

– ما السمات التي تجعل من حوارٍ ما حواراً درامياً؟

– ما أثر توظيف الحوار الدرامي بنوعيه (الخارجي والداخلي) في بنية الخطاب الشعري على المستوى الفنّي وعلى مستوى المضمون أيضاً؟

– إلى أيّ مدى استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يوظّف الحوار الدرامي في قصيدته توظيفاً عضويّاً، يرتقي بها إلى مرتبة دراميّة؟

– هل استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يخلق في قصيدته نوعاً من التفاعل بين الحوار الدرامي والمكوّنات الدراميّة الأخرى بما يمنح البناء الشعري الحركة والحيويّة والنموّ؟

ويعالج البحث موضوعه من خلال الشعر العربي المعاصر؛ ونقصد بالمعاصر هنا الاستجابة لمتطلّبات العصر الحالي فيما يتعلّق بالشعر على مستوى الفنيّات والمضامين، ونؤكّد في هذا الجانب ما رآه الدكتور عزّ الدين إسماعيل من أنّ الشعر المعاصر هو الشعر المرتبط «**بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة المختلفة**»[٢]؛ وفي هذا يكون اتّجاه البحث منصبّاً على شعر التفعيلة بقيمه الفنيّة والرؤيويّة؛ انطلاقاً من أنّه كان الحامل الفنّي للتعبير الدرامي، والبيئة الخصبة الحاضنة لأشكال التطوّر، بما يمتلك من إمكانات قادرة على استيعاب تقنيّات التعبير الحديثة، والمكوّنات الدراميّة الوافدة من الأجناس الأدبيّة الأخرى.

ارتبط وجود الحوار الدرامي بالمسرح، فهو عموده الفقري، والدعامة التي يقوم عليها، وهو، كما يقول راشيل كروثرس، «**ذلك الشيء السحري الذي يُعدّ بمثابة * الزهرة المتفتّحة لكلّ ما في المسرحيّة من عناصر**»[٣]، ولم يبقَ الحوار مرهوناً بفنّ المسرح مع بروز النظريّات النقديّة الحديثة، وامّحاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة؛ إذ وظّف الشعر هذه التقنيّة، وأفاد منها؛ ولاسيّما مع توظيف الشخصيّات والأصوات الحقيقيّة أو المتوهّمة التي يشكّل وجود إحداها البيئة الخصبة لتوفّر الحوار في الخطاب الشعري، فالحوار هو «**الكلام الذي يتمّ بين شخصيّتين أو أكثر، وبالتجوّز يمكن أن يُطلق على كلام شخص واحد**»[٤]، وهو ما يُسمّى بالحوار الداخلي «المونولوج»، الذي يقتضي أنّ يكون هناك ثنائيّة صوتيّة، ممّا يعني أنّ الحوار

مهما يكن شكله فإنّه ينطلق من رؤية فنيّة تفترض «**وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصيّة في القصيدة**»[٥]، ممّا يضفي على الخطاب الشعري بعداً دراميّاً؛ عبر ما يتحقّز في بنيته الداخليّة من توتّر وحركة نامية متواترة تولّد الصراع، وهي تناضل في سبيل إبراز جوانب الرؤيا المتنوّعة التي يريد أن يقدّمها النصّ، وما دام الحوار حديثاً بين شخصين أو أكثر، فلا بدّ أن يكون هذا الحوار مؤسّساً على وحدة في الموضوع والأسلوب؛ فـ «**الحوار الفنّي حديث بين شخصين أو أكثر تضمّه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام**»[٦]، ممّا يعني أنّ كلّ حوار ليس حواراً دراميّاً بالضرورة؛ إذ لابدّ له ليكون كذلك أن يشتمل على مجموعة من السمات والخصائص؛ فلا يكفي «**أن نرى شكلاً أدبيّاً على شكل حوار لنقول إنّ هذا حوار درامي**»[٧]؛ إذ إنّ هناك غير قليل من النماذج التي يطالعنا بها الشعر القديم والمعاصر قد تأخذ هذا الشكل المبني على توزّع الحديث بين شخصين على شاكلة (قال – قلت له/ لها)، في صورة يتمظهر من خلالها الهدف التواصلي، أو يكون فرصة لاختلاق موضوع شعري، أو الإطناب فيه، وهو يأخذ شكل القصّ والحكاية من خلال سرد الشاعر الحوارَ للمتلقّي برؤية ذاتيّة انتقائيّة لا تحفل بالبعد الدرامي، ويمكننا التمثيل لذلك بقول امرئ القيس:

تقول وقد مال الغبيط بنا معاً
عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ
فقلتُ لها سيري وأرخي زمامَهُ
ولا تبعديني من جناكِ المعلّلِ[٨]

فامرؤ القيس لا يحاور محبوبته، إنّما يروي حواراً بينه وبينها، وهي رواية يسردها الشاعر من وجهة نظره هو، ليثبت لنا جانباً من غنج المحبوبة وتدلّلها، وحبّه الكبير لها، ممّا يغلّب الجانب الذاتي في هذا الخطاب، ويسلبه سمة الموضوعيّة التي تمنح الحوار بعداً دراميّاً؛ كما أنّ هذه الرواية تؤكّد الألفة بين الحبيبين، ولا تتضمّن ما يمكن أن يرقى ليشكّل رؤيتين متخالفتين بينهما، يتولّد عنه صراع من نوع ما، علاوة على أنّ الشاعر «**حين يروي الحوار فإنّه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي**»[٩]، كما أنّ الحوار لا يكون دراميّاً إذا كان «**يفتقر إلى الهدف الكلّي أو الأثر الكلّي، (و) ليس فيه وحدة عاطفيّة أو حتّى فكريّة تحكم الصراع الذي يصوّره الحوار منذ البداية حتّى النهاية**»[١٠]، وبغير هذه السمات يغدو حديثاً عرضيّاً لا هدف له، ولا أثر له في النفوس بوصفه عاجزاً عن إثارة اهتمامها وتقديم الحافز الذي يشدّها إليه دائماً، عبر ما يمتلك من فنّيات وسمات، ومن هنا

يجب أن يكون الحوار منظّماً بشكل قصدي مبنيّاً على الصراع، كما يكون أداة «**لتقديم حدث درامي يصوّر صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كلّ منهما كسر الأخرى وهزيمتها**»(١١).

وظيفة الحوار الدرامي

للحوار وظيفته في النصّ الشعري، فهو ليس زخرفة أو شكلاً تزيينيّاً يمكن للشاعر استدعاؤه متى راق له ذلك، كما يمكن الاستغناء عنه وحذفه من دون أن تتأثّر بحذفه بنية النص؛ إذ يجب أن يكون وجوده وجوداً عضويّاً، لا إضافة فنيّة شكليّة، فالحوار «**يمكّن المؤلّف من مدّ الفعل كي يغطّي مجالاً متّسعاً من الأحداث**»(١٢)، كما أنّه يسهم في «**الكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية ووصف المناظر**»(١٣)، علاوة على أنّه يغذّي بنية النص بالصراع «**وهو يخلق التوتّر ويعمّق الحركة، ويغوص وراء الحقائق النفسيّة**»(١٤).

أنواع الحوار الدرامي

يأخذ الحوار أشكالاً وأبعاداً عدّة وفق الحال التي يكون عليها المتكلّم والمخاطب والموقف الذي استدعى هذا الحوار؛ فنكون بذلك أمام نمطين رئيسين من الحوار؛ هما الحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج)، وهما نمطان يحضران في الشعر العربي المعاصر وفق آليّات وكيفيّات متنوّعة، انتهج البحث الحالي الوقوف على النمط الأوّل لضيق المقام.

- **الحوار الدرامي الخارجي «dialogue»:**

يُبنى الحوار الدرامي الخارجي على أساس التعدّديّة في الشخصيّات، ممّا يعني أنّ هناك سمات خاصّة بكل شخصيّة تشكّل كيانها المستقلّ الذي تسعى من خلاله إلى تنفيذ إرادتها، وتجسيد رؤيتها واقعاً حياتيّاً؛ وما دامت هذه الشخصيّة تعيش واقعاً حياتيّاً، فهذا يعني أنّها ليست وحدها، وستصطدم إرادتها مع إرادة الآخر، وبناء على ذلك فإنّ الحوار بين هذه الشخصيّات سينطوي على شيء من التخالف والتصادم الذي يبرز سمات كلّ شخصيّة؛ «**فمن خلال الحوار تتمّ موازنة الشخصيّات في مواجهة بعضها بعضاً، ومن ثمّ فإنّنا نلحظ المفارقات أو الفروق فيما بينها، ممّا يجعلها أكثر حيويّة وتحديداً دون تدخّل مباشر من المؤلّف، وممّا يشعل الصراع الرئيسي ويدفعه إلى الأمام مطوّراً بناء المسرحيّة كلّه**»(١٥)، وهو يفعل فعله كذلك في الخطاب الشعري، فيقلّص من السمة الغنائيّة، ويتعدّى دائرة الذات فاتحاً مدارت أخرى خارجها، إذ إنّها تدخل مرحلة أخرى في التعبير في مواجهتها العالم الخارجي، ممّا يجعله (أي

الخطاب الشعري) «**أكثر أهميّة على حمل الأفكار الموضوعيّة والتعبير عن التجارب الذاتيّة وتجارب الآخرين**»[١٦]، فيضفي عليه الفاعلية والحيويّة والحركة من حالة إلى حالة أخرى مقابلة لها، ومن موقف إلى موقف مقابل، وينأى به عن دائرة الانغلاق والثبات؛ بوصفه يمثّل حالة من التقابل بين الأنا والآخر، وما يمكن أن يرافقها من حالات التحوّل الوجداني والفكري الذي يدفع بالحدث ويطوّره، «**فالحوار الدرامي لابدّ أن يتمثّل لحتميّات الفنّ ووضعيّاته حتّى يكون ذا أثر وظيفيّ في إقامة البناء الدرامي، وذلك باستغلال عامل التطوّر الحيوي الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف، ثمّ يصعد بنا إلى قمّة الأحداث ويهبط بنا إلى النهاية**»[١٧]، وبتوظيف الحوار الخارجي في الخطاب الشعري نصبح أمام تمثّل حقيقي للواقع الذي يحفل بالتصارع والاختلاف؛ فالحوار يمنح النص بعداً واقعيّاً **عبر إيهام المتلقّي بأنّ ما يشاهده واقعي**[١٨]، ومن ثمّ فإنّه يمتلك بذلك خاصيّة الإثارة والمتعة لدى المتلقّي؛ و«**خلق المتعة والإثارة (بدلالاتها الواسعة) يشكّل أساس البناء الدرامي**»[١٩].

وللحوار الخارجي نمطان من الحضور في الخطاب الشعري العربي المعاصر، هما نمط التوظيفي الجزئي، ونمط التوظيف الكلّي:

١- نمط التوظيف الجزئي:

يوظّف الشاعر العربي المعاصر الحوار توظيفيّاً جزئيّاً في النص، بحيث لا يستحوذ إلا على أجزاء يسيرة منه، وهو يستخدمه «**حين يدرك بحاسّته الدراميّة جدوى الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات المشهد ذاته**»[٢٠]، فيشكّل هذا النمط من التوظيف تحوّلاً أسلوبيّاً على مستوى الخطاب الشعري بوصفها «اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السرديّة»[٢١]، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الحوار بقصيدة (الدخول بين الوردة والدم) لمحمّد عمران، التي يحضر فيها الحوار بصورة جزئيّة لا تشغل إلا مساحة ضئيلة من جغرافية النص البالغ مئتين وثمانٍ وأربعين سطراً شعريّاً، الموزّعة على ثمانية مقاطع، يقول عمران:

أُسائِلُ: أين طريقي إلى وطن الحلْمِ؟

يُمْسِكُ بي الحرس الملكي على كلّ منعطفٍ

وأُساقُ إلى السجن

(- أنت تهرِّب حزناً غريباً-

- أهرِّبُ حزن التحوّل. حزناً

يصادره باعةُ الموت في وطني

المخبرون، وكلُّ الذين يخافون أن تخلع

الأرضُ سادتَها وتنامُ

على سرر الفقراءْ).

- خذوه إلى المقصلةْ(٢٢)

يأتـي هذا الحوار في قصيدة عمـران في المقطع الأوّل بعد سرد مونولوجي، يبدأ بطرح سـؤال على الذات، يعرّي مـن خلاله مظاهر القمع التي امتلأ بها المشهد؛ ليفصح عبره عن فجائعيّـة ورؤى سوداء متخمة بالبرودة والتمزّق واستباحة الدمـاء والقنابل والرصاص، فلا يجـد لنفسه فسحة من أمان إلا عبر تغييبه عقلـه من خلال السكر، ولكنّ هذا التحوّل الذي يُسلمه أخيراً إلى الحلم، الذي يعبر فيه من شارع إلى آخر، ومن أرض إلى أخرى، لا يفضي به إلى الأمان المنشود الذي يبحث فيه عن الوطن الحلم، وإنّما يسلمه إلى السلطة القمعيّة التي تتغلغل في كلّ تفاصيل الحياة حتّى تصبح هاجساً مرعباً للشاعر يصطدم به حتّى في حلمه، فتحـدث المفارقة الدراميّة التي تعكس الواقع المظلم؛ ففـي حين يهرب الشاعر إلى الحلم ليتحـرّر من العوائق التي تقـف حائلاً دون تحقيقه قيمَ الجمال والأمـان على أرض الواقع، يُمسـك به الحرس الملكـي، ويُساق إلى السجن الذي يعوق تواصلـه حتّى مع العالم الضيّق، فيؤدّي به إنشاد السمو والارتفاع إلى انحطاط مرعب.

ويـؤدّي الحوار هنا دوراً مركزيّاً في الكشف عن الصراع في النص بين المثقّف والسلطة، فالمثقّف ملاحق ومقبوض عليه في كلّ مكان لا سبيل له إلى الحرية البتّة (يُمَسِكُ بي الحرس الملكـي على كلّ منعطفٍ)، وعلى الرغم من أنّ المثقّف واحـد في النصّ، إلا أنّه يشكّل عبر حلمـه الذي يمتلك خاصيّة الانتشـار رعباً كبيراً للسلطة، فهو يشكّل كلّاً بقدرته على التأثير، لذلـك يُمسك به في كلّ منعطف، ممّا يُكسب الإمساك المادّي بعداً معنويّاً؛ يكون القبض فيه على الجسد قبضاً على الفكر أيضاً في آن معاً.

ويكشـف الحوار الذي يتجلّى عبر التحقيق عن سمـات المتحاورين، فتظهر السلطة قمعيّة رجعيّـة؛ تحاسب حتّى على الأحزان لإحساسها بأنّها مختلفة عـن الحزن السائد (حزناً غريباً) وتشي بالخروج على الإطار العام الذي رسمته للجماهير، ممّا يشكّل لها رعباً كبيراً، أمّا شخصيّة المثقّف/الشاعر فتبدو شخصيّة منكسرة من الداخل ولكنّها ماضية في طريقها في خلق عمليّة

التحـوّل (حزن التحوّل)، الــذي يشي بالعبور إلى واقع مفارق للواقع المؤلم الذي يحياه الشاعر، ولكنّــه يكشف عن مستوى القيــود والعوائق التي تقف في طريق تحقيقه هذا الواقع؛ عبر تعرية وجوهها (باعة الموت-المخبرون...)، ولكنّ الردّ يأتي قاسياً وسريعاً ليكشف عن المستوى القاسي في كبت الأصوات، وإخفات صوتها عبر الحكم عليه/ الشاعر بالموت (خذوه إلى المقصلة).

وقــد استعمــل الشاعر في حواره لغة تميــل إلى المباشرة في تعبيرهــا عن الواقع الذي تصــوّره، فلم تحتفل بنسج الصور والرموز، وإنّما قامــت بعرض الحدث بلغة حوارية اتسمت عباراتها بالرشاقة والمباشرة، دفعت بالحدث إلى ذروته عبر اختتام المشهد بإعدام الشاعر/ المثقّــف، وعلى الرغــم من أنّ الحوار الخارجي السابق لم ينبــنِ إلا على جملتين قامتا على طــرح سؤال والإجابة عنــه، فلم يتطوّر ليأخذ مساحة في جسد النصــ الشعري، إلا أنّه كان مؤثّــراً في بنية النص عبر رسم صــورة السلطة القمعيّة التي لا تحاور إلا بالقدر الذي يحقّق لها استمراريّتها، ويؤكّد سلطويّتها المطلقة؛ إذ سرعان ما بلغ الحدث ذروته عبر إطلاق الحكم بالقتل، ومن هنا يأتي قصر الحوار مُسوَّغاً من الناحية الفنيّة لاتّساقه مع الهدف الذي يسعى إليه الشاعر، في الكشف عن ماهيّة السلطة وتعريتها على حقيقتها.

ولكــنّ الحوار قد يكون أكثر حضــوراً في النص الشعري، فيمتــدّ ويتوالد ويشغل مساحة أكثر طولاً، فهو يأخذ مقطعاً شعريّاً في قصيدة «من أوراق أبي نواس» لأمل دنقل التي يحضر فيها الحوار الخارجي في المقطع المعنون بـ(الورقة الثالثة)؛ إذ يقوم الحوار بتجسيد المشهد الدرامــي، فيجلي الصراع بين السلطة المتمثّلة بجنــد الملك التي تأتي لاعتقال الأب، وسواد الشعب المتمثّل بالأب، ويسهم (أي الحوار) في تصعيد هذا الصراع حتّى ذروته، يقول دنقل:

نائماً كنتُ جانبَهُ؛ وسمعتُ الحرسْ

يوقظونَ أبي!

- خارجيٌّ

- أنا..!

- مارقٌ

- منْ؟ أنا!

صرخَ الطفلُ في صدرِ أمّي

(وأمّيَ محلولةُ الشعرِ واقفةٌ في ملابسها المنزليّةْ)

- اخرسوا

واختبأنا وراء الجدارِ

- اخرسوا

وتسلّلَ في الحلقِ خيطٌ من الدمِ

كانَ أبي يمسكُ الجرحَ،

يمسكُ قامتهُ... ومهابتَهُ العائليّةْ!

- يا أبي

- اخرسوا

وتواريتُ في ثوبِ أمّيَ، والطفلُ في صدرها ما نَبسْ

ومضوا بأبي تاركينَ لنا اليتمَ متّشحاً بالخرسْ(٢٣)

يـــروي الشاعر الحدث (اعتقـــال الأب) بدءاً من اقتحام الحرس منـــزلَ والد الشاعر أبي نواســـ/ دنقل الذي يشكّل مكان الحدث، في ساعة متأخّرة من الليل، ثمّ إلقائهم القبض عليه (الأب) وانتزاعـــه من أسرته بعـــد ضربه، وترك الأسرة وحيدة تتقاذفهـــا أمواج اليتم والقهر المكبوت (الخرس).

يشكّل الحـــوار الخارجي جزءاً يسيراً من النصّ (مقطع مـــن القصيدة المكوّنة من سبعة مقاطـــع)، ولكنّه جزء مؤثّر في بنية الخطاب الشعري بوصفه كلّاً، ففيه إدانة واضحة للسلطة القمعيّة التي تقتحم البيوت لأخذ من تشاء في أيّ وقت تشاء، والتهمة جاهزة لكلّ من لا روقها (الخـــروج – المـــروق)، فالمتّهم / الأب يستنكر هذه التهمة، ويُصـــاب بالدهشة والعَجب إزاء توجيهها له، وهو ما يؤكّده جوابه عبر تكرار ضمير المتكلّم (أنا) مرّتين، مشفوعاً في إحداهما باســـم الاستفهـــام (مَن)، وقد جاء الحوار سريعاً ورشيقاً اقتصـــر على كلمات عدّة، وفي هذا إشـــارة إلى قمعيّـــة السلطة التي لا تُحاور، وتؤسّس ملكها على كـــمّ الأفواه، فهي توجّه التهمة فحســـب، ولا يحقّ للمتّهم الدفاع عن نفسه، وهو ما يؤكّده وجود الدالّ (اخرسوا) ثلاث مرّات فـــي هذا المقطع، اثنتان منها موجّهتان من السلطة للأسرة، والثالثة من الأب إلى أسرته وهو يحافـــظ على (مهابته العائليّة)، ولهذا الأمر دلالته أيضاً فـــي إدانة كلّ مظاهر التسلّط التي يعيشها المجتمع العربي بأسره، بدءاً من السلطة الحاكمة وصولاً إلى الأسرة الصغيرة، فهناك دائماً الحاكم القمعي المتسلّط الذي لا يُحاور.

ويمثّل الحــوار، هنا، الضفّة الأسلوبيّة الأخرى التي انتقل إليها الشاعر من أسلوب السرد الذي روى من خلاله الحدث وأطّره بالزمان والمكان والشخصيّات، (الجنود-الراوي- الأب- الأم- الطفل)، ووصف لنا به المشهد كلّه المبني على الفعل وردّ الفعل، الذي يأخذ فيه الفعل (اخرسوا) بؤرة مركزيّة تستوعب تفاصيل المشهد كلّها:

اخرسوا .... فاختبأنا وراء الجدار.

اخرسوا .... وتسلّل من الحلق خيط من الدم.

اخرسوا .... وتواريتُ في ثوب أمّي-

أمّــا ردّة الفعــل فهي سلبيّة لا تنبئ عــن أيّ نشاط يمكن أن تقوم بــه أسرة بسيطة؛ فهي لا تملــك إلا الوقوف والفرجة (الأم بثيابها المنزليّة)، أو الاختباء وراء الجدار، أو التواري في ثوب الأم، وفي النتيجة تُروَّض الأسرة/ المجتمع العربي على الكبت الذي يطال حتّى الأطفال (والطفــل في حضنها ما نبس) والاستسلام للواقع عبر الإذعــان لرغبة السلطة (**تاركينَ لنا اليتمَ متّشحاً بالخرسْ**)، وبهذا يكون الحوار الدرامي الخارجي قــد أدّى وظيفة مؤثّرة في تجليــة الصراع وتصعيده حتّى الذروة، علاوة على إكسابه الخطــاب الشعري انتقالاً أسلوبيّاً ما بيــن السرد والوصف وصولاً إلى الحوار الذي جسّد أصواتَ المشهد نفسه، بوصفها واقعاً حيّاً بعيداً عن نقلها أو روايتها.

ويبــدو أنّ الشاعر العربي المعاصر - في الأغلــب - لا يحتفي بالحوار الخارجي إلا في مواقــع محدّدة في قصيدته، وهو يفعــل ذلك عندما يدرك «**بحاسّــته الدراميّــة أنّ الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنّه يوفّر للقصيدة في مجملها حيويّة أكثــر**»[٢٤]، وهــو الأمر الذي يمكن تلمّســه في قصيدة «**الحــوار الأخير قبل مقتل العصــفور بدقائــق**» للشاعــر إبراهيم نصر الله، وهي مطوّلة شعريّــة تتألّف من تسعة عشر مشهداً وفق تقسيــم الشاعر لها، تشتمل على عناصر دراميّة متعدّدة كالحدث، والصراع، وتعدّد الأصوات والحــوار الداخلــي والخارجي، ولكن لا يحضر فيها الحوار الخارجــي بالشكل الذي يتناسب مــع طولها، وقــد كان لحضوره ذلك التأثيــر الكبير في إبراز عنصــر المفارقة بين المحتلّ الإسرائيلي وأخلاق الفدائي العربي.

تتحــدّث القصيدة عن اختطاف مجموعة مــن الفدائيّين الفلسطينيّيــن حافلة إسرائيليّة، وتوجّههم بها من عسقلان إلى رفح، رغبة منهم في مقايضتهم مع رفاق لهم يقبعون في السجون

الإسرائيليّـــة، ولكنّهم يقومون بالإفراج عن امـــرأة إسرائيليّة كانت في الحافلة لأنّها حامل، وهو فعـــل مفارق لما يقوم بـــه الكيان الغاصب من بقر لبطون الحوامل وتنكيل بهن في سجونه، وقد استغـــرق السرد الوصفي حيّزاً كبيـــراً من جسد القصيدة في وصف بحـــر غزّة، والدخول في عوالم البطل الداخليّة، واستحضار ذكرياته ورغباته عبر الحوار الداخلي، وصولاً إلى صوت الأم ووصاياهـــا، ومن ثمّ يحضر المشهد الآخر الـــذي تحدث عبره المواجهة الحقيقيّة بين رؤيتين، ويجسّده الشاعر بصوت أطرافه المتحاورة أنفسها لا عبر سردها، يقول الشاعر:

كانَ الجنود يدورونَ في البحرِ والطرقاتْ

- إلى أينَ تمضينَ؟/ أنتِ/ أجيبي/

وماذا هنا تحتَ ثوبكِ؟ / هيّا أجيبي/ سلاحٌ/ رسائل

أم ملصقات؟

• إنّي أحملُ الآنَ كلَّ الحياة

- كلّ ما فيكِ ينبئُ أنّكِ

غامضة مثل غزّةَ في الليل

مزروعة بالخناجر

عطشانة لدمائي

تراهُ المخرّب هذا الذي تحتَ ثوبكِ

• لا... بل قلْ فدائي(٢٥)

فالحـــوار هنا ضرورة فنيّة تقتضيها الرؤيا التي يريـــد الشاعر إثباتها لإبراز المفارقة بين الفدائيّيـــن الذين تعاملوا معاملة إنسانيّة مع المـــرأة الإسرائيليّة، الذين سيحضرون لاحقاً في القصيدة، والصهاينـــة المجرمين الذين يستغلّون لقاءهم بالمرأة الفلسطينيّة الحامل؛ ليعبّروا عـــن إجرامهم وحقدهم تجاهها، وتجـــاه جنينها الذي تحمله في أحشائهـــا، فهو في نظرهم مخرّب حتّى من قبل أن يولد، والشاعر يجعل المشهد ينطق بصوت شخصيّاته نفسها من دون وساطـــة منه، ليجسّده واقعاً حيّاً معيشاً، تثبت فيه المرأة الفلسطينيّة ثقتها بالغد الذي تنجب له الأبطال، في حين يعبّر الجنود الإسرائيليّون عن خوفهم ورهابهم تجاه هذا المستقبل ليطال حقدهم حتّى الأجنّة، وقد كشف هذا الحوار عن الصراع بين إرادتين، تنضح إحداهما بالحياة، فـــي حين ترشح الأخـــرى بالموت وكلّ عناصر العدميّة للشعـــب الفلسطيني، وتمضي الحكاية

ليأخذنـــا الشاعر إلى مشهــد مفارق لهذا المشهد، ويستحضره عبــر استخدام الحوار نفسه، لتأكيــد رؤيتــه السابقة، ولكن بعد أن يستغرق جزءاً من القصيـــدة في وصف العمليّة الفدائيّة والحافلة، وجانباً من الحديث الذي دار بين الأبطال الفدائيّين أنفسهم، ولكن بلسانه هو، كاشفاً لنـــا عمّا يجول في أعماقهم، وصولاً إلى وصف ركّاب الحافلة التي اختُطِفَت، وقراءة وجوههم التـــي تكشف عــن كرههم للعرب، وهنا يبـــرز الشاعر الحوار الذي يدور بيـــن أحد الفدائيّين والمرأة الإسرائيليّة الحامل، وهو مشهد مفارق للمشهد السابق كما ذكرنا:

• تنزلين هنا

لا تخافي اهدئي

أمّنا قالت صباحاً

وليسَ الصبحُ بعيداً

لا تطلقِ النارَيا ولدي

باتّجاه الشجر

فهيَ أشجارنا وإذا تطلق النار حاذرْ

أن تصيبَ صغيراً

تنزلينَ هنا

- إن أردتَ

• انزلي...[٢٦]

فالفدائـــي هنا يتعامل مع المرأة الحامل مـــن منطلق إنسانيّ، لا بوصفها عدوّاً يجب التشفّي بـــه وإيذاؤه كما فعـــل الصهاينة في المشهد الحواري السابق، ويبدو أنّ الحوار هنا سجّل تراجعاً من الطرف الآخر/ المرأة الحامل عمّا كان سابقاً، مع تسجيل في اختلاف النبرة وتوجّه الحوار، وهـــو أمر مقصـــود، لإبراز عنصر المفارقة بين الطرفين، فالحوار هنـــا جاء لتهدئة روع المرأة الحامل، فبرز من خلال النبرة الهامسة المطمئنة، وهو يعطي هامشاً من الحريّة للمرأة بتخييرها في مـــكان النزول من الحافلة وإطلاق سراحها، في حين يكيـــل الصهيوني للمرأة التهم بوصف ما سيكون (الجنين) لا ما هو كائن، فيختلق أسباباً لاستفزاز المرأة الفلسطينيّة وترهيبها، كما أنّ دور المـــرأة الإسرائيليّة لم يبرز في الحـــوار، واقتصر على جملة واحدة (إن أردت)، الأمر الذي ينبئ عن ضعفها وسلبيّتها، فهي تعرف في قرارة نفسها أنّها لا تمتلك حقّاً يمكن لها الدفاع عنه؛

فرهنت نفسها لإرادة الفدائيّ، في حين كانت المرأة الفلسطينيّة عنيدة ومتحدّية وقويّة ومتفائلة بالمستقبل، وموقنة بحتميّة انتصار الحياة للشعب الفلسطيني، ومن هنا تبرز أهميّة الحوار بوصفه ضرورة فنيّة ومعنويّة يبرز عبرها الشاعر عنصر المفارقة بصورة موضوعيّة، بعيداً عن الرؤيا الذاتيّة؛ إذ إنّ المشهد ينطق عبر الشخصيّات التي تتحاور درامياً، مبرزة عبر منطوقاتها المفارقة المتجسّدة على أرض الواقع، وأبعاد الصراع الفلسطيني الصهيوني.

٢- نمط التوظيف الكلّي، أو القصيدة الحواريّة:

يحضر الحوار في هذا النمط من التوظيف في النص الشعري من أوّل القصيدة حتّى آخرها، وهو ما يمكن أن يُطلق عليه تسمية (القصيدة الحواريّة)؛ وفي هذا النوع من الحوار **«تنعكس رؤية الشاعر من خلال قطبي الحوار فقط، بمعنى أنّ الشاعر لا يتدخّل بحيث يوجّه أيّ إشارة للقارئ تدفعه إلى تبنّي وجهة نظر معيّنة، وإنّما تتكوّن وجهة نظر القارئ - تدريجيّاً- من خلال الجدليّة القائمة بين طرفي الحوار، وهذا الأمر هو ما يقترب بالقصيدة من الدراما المسرحيّة»**[٢٧]، إلا أنّها لا تشكّل دراما مسرحيّة بطبيعة الحال، لأنّها تفترق عنها بجملة من الصفات، وإن كانت تلامسها من حيث إنّ الحوار هو المكوّن الفنّي الأبرز الذي يسيطر على القصيدة، ويمكن من خلاله تلمّس الرؤيا، كما أنّ الدراما المسرحيّة الشعريّة **لا خلو من إشارات نثريّة تصف المكان والشخصيّات وحركاتها ضمن السياق الشعري، كما أنّها قد تشتمل على أكثر من طرفين متحاورين**[٢٨].

وبناء عليه فإنّ القصيدة الحواريّة قصيدة شعريّة، تخلو من الإشارات النثريّة، وتقتصر على طرفين متحاورين، ويمكن التمثيل لهذا النمط بقصيدة (حواريّة عن الفقر...) للشاعر عبد العزيز المقالح.

تتخلّق القصيدة دراميّاً بدءاً من الاستهلال الشعري الذي ينفتح على المشهد الدرامي عبر رصد الشاعر حركةَ الفقر متجوّلاً بين الأحياء، صارخاً منذ الوهلة الأولى بمن يقتله، الأمر الذي يكشف عن حدّة الصراع فيما بينهما:

من يقتلهُ..؟

ها هو ذا يرتادُ الحاراتِ المقهورهْ

ممتطياً فرسَ الجوعِ

وممتشقاً سيفَ الأحزان

يذبحُنا أطفالاً وشيوخاً

يحيا في الأقبيةِ السوداءْ

يتجوّلُ في الأحياءِ المزدحمةْ

لمَ لمْ تقتلهُ يا بنَ أبي طالب؟!

سيفُكَ كان طويلاً

يخرجُ من صفحات القرآنْ

سيفي ما أقصرَهُ

كلماتي ما أقصرها

تخرجُ من شفتي إنسانْ

لا حولَ له، لا شأنْ(٢٩)

تقوم الدفقة الحواريّة الأولى على صوت الشاعر (الشاعر هنا قد يشير إلى جنس الشعراء لا إلى كاتب النص)، الذي يصف لنا المشهد حركيّاً عبر استخدام تقنيّة المونتاج السينمائي القائم على ترتيب اللقطات التي يظهر فيها الجوع على صورة فارس يمتطي فرساً، ويتقلّد سيفاً، ويتنقّل بين حارات الفقراء فيذبح الأطفال والشيوخ، وهنا يتمّ استدعاء شخصيّة الخليفة علي بن أبي طالب، وهو استُدعِيَ قائم على أمرين؛ الأوّل ما عُرف عن عليّ من شجاعة، والثانية، المقولة الشهيرة التي تُنسب إليه: (لو كان الفقر رجلاً لقتلته)، وهي المقولة التي يصدّر بها المقالح قصيدته، وربّما أراد الشاعر من وراء هذا الاستدعاء أن يظهر جانباً آخر غاية في الأهميّة، يحمل إدانة للشعراء الذي لا يملكون سوى الكلمة، هذه الكلمة التي يحملها الضعفاء، تتهاوى أمام منطق القوّة المتمثّلة بالسيف، وهو ما يصرّح به الشاعر عبر إبراز عنصر المفارقة بينه وبين علي بن أبي طالب؛ وفق الآتي:

عليّ.... السيف / الفعل.... الحقّ (القرآن الكريم).

الشاعر .... الكلمة/ القول... الضعف (يقول ما لا يفعل).

وهنا يبرز صوت الطرف الآخر المحاور الذي استُدعِيَ، وهو عليّ بن أبي طالب، فالنصّ كلّه مبني على ثنائيّة حواريّة بين الشاعر وعليّ، وعليّ هنا يحضر بصوته عبر استخدام الشاعر تقنيّة القناع الذي يزيد من دراميّة الخطاب الشعري؛ بوصفه (أي القناع) وسيلة درامية

يوظّفها الشاعر المعاصر للتخفيف من حدّة الغنائيّة والمباشرة، وخلق موقف درامي[٣٠]، ممّا يمنـح الرؤيا بعـداً موضوعيّاً، ولكنّ الشاعر يمزّق هذا القنـاع ليطلّ بصوته نفسه من خلال الألفاظ المعاصرة التي تطلّ برأسها بين الفينة والأخرى من ثنايا النص:

علي بن أبي طالب:

سيفي كان طويلاً

لكنّ الفعل قصيرْ

فليغفر لي سيفي

شفتاهُ الظامئتان لكأسٍ طافحةٍ بدماءِ الفقرْ

لم ترتعشا يوماً

لم تغتسلا بمياهِ الشفق الأحمر

يا ويلي ضيّعتُ الأيّامَ سدى

لم أتبيّنْ في الظلمةِ وجهَ الخصم

كانَ الفقرُ فتى إقطاعيَّ الدمْ

يحيا في قصرٍ مسحور الشرفاتْ

يتزوّج خمساً

يستحلبُ أشجار «القات»[٣١]

علـيّ الحاضر هنا عبر القناع، يؤكّد خطـأه الجسيم ببحثه عن الفقر في المكان الخطأ، انطلاقـاً من المقولة المنسوبة إليه (لو كان الفقـر رجلاً لقتلته)، التي تؤكّد استحالة تحقيق هــذه الأمنية، عبر مـا تقدّمه من عدم إمكانيّة أن يكون الفقر رجـلاً، وهنا يغيّر عليّ رؤيته؛ فالفقر هو كائن حيّ، يتمثّل بالمستغلّين (فتى إقطاعيّ الدم)، الذين يستحلبون خيرات البلاد (القـات)، وينفقونها علـى ملذّاتهم الحرام (يتـزّوج خمساً)، فالفقر يتمثّـل بالأغنياء الذين يتاجرون بآلام الفقراء، ويبنون سعادتهم على تعاسة هؤلاء:

من يرغبُ منكم في قتل الفقر

فليقتلهُ -هنا- فوق موائد أصحاب المالْ

في سهراتِ «التانجو»

في حفلاتِ الأزياء[٣٢]

تتأكّد الرؤيا الجديدة التي يطلقها عليّ في النص، وهي رؤيا معاصرة يتمثّلها الشاعر بصوت عليّ، إذ إنّ الشاعر لم ينجح في تحييد صوته الخاص عبر استخدامه للقناع، فصوته يطلّ عبر الألفاظ المعاصرة المفارقة للتراث (التانجو - حفلات الأزياء)، علاوة على اقتصار تناول قضيّة الفقر على اليمن فحسب، في وقت لم يعرف به زمن (عليّ) هذه المحدوديّة في الرؤيا؛ فـ(عليّ) ذو نظرة إنسانيّة لا تقف عند حدّ معيّن، وهنا يعود الشاعر ليقدّم قضيّة جديدة ذات صلة بموضوع الفقر، مستفيداً من الرؤيا التي يمتلكها عليّ تجاه الفقر:

الشاعر:

هل كانَ الموتُ طريقَ الفقرْ؟

أم كانَ الفقرُ طريقَ الموتْ؟

علّمنا يا بن أبي طالب ممّا علّمكَ الله(٣٣)

فالشاعر يقدّم هنا تساؤلاً يعرف جوابه، ولكنّه يريد أن يعضد رؤيته برؤيا عليّ، هذه الرؤيا ذات المشروعيّة، التي تحظى بقبول لدى طبقات الشعب المتفاوتة، والتي تصدر عن شخصيّة تحظى بإجماع على سداد رأيها، وحكمتها، علاوة على مكانتها الدينيّة؛ ممّا يمنح الرؤيا قدسيّة، لا يمتلكها الشاعر، وهنا يبرز صوت علي المحاور من جديد ليؤكّد رؤيا الشاعر:

عليّ بن أبي طالب:

الموتُ الفقر

الفقر الموت

من يسلبكَ اللقمهْ

يسلبكَ الروح

من ينزع عنكَ الثوبْ

ينزع عنكَ الجلدْ

هذا «ألف الأشياء»

«أبجد» أسفار العمر(٣٤)

يثبت علي رؤيته في الدفقة الحواريّة الأخيرة التي تشكّل قفلة النص؛ فمن أراد أن يفقركَ فهو مريدٌ قتلكَ، وهذه من المسلّمات والبديهيّات التي لا تحتاج إلى إثبات برأي عليّ/ الشاعر، وقد كان بإمكان الشاعر أن يقول هذه الحقيقة بلسانه من دون استدعاء شخصيّة (عليّ) عبر

القنـاع، وإجراء هذه الحواريّة التي استغرقت القصيدة كاملة معه، ولكنّه أراد أن يضفي على رؤيتـه بعداً موضوعيّـاً، إذ إنّ تقديم قضيّة كبرى بهذا الحجم تفتـك باليمن، وتحرّض على الثورة على المستغلّين، لا يكفي أن يقدّمها شاعر، وإنّما تحتاج إلى ما يعضدها من رأي شرعيّ تمّ عبـر استدعاء شخصيّة (عليّ)، وبناءً عليه فإنّ هـذه الحواريّة جاءت تحريضيّة تعليميّة، تتّجه إلى فئات المجتمع لتبصّرها بحقيقة واقعها.

وممّـا يمكن قولـه على صعيد الأسلـوب، إنّ هذه القصيدة اعتمـدت الدفقات الشعريّة الطويلـة المتتابعة، التي اقتصرت على أربع دفقـات؛ دفقتان لكلّ محاور، فهي قصيدة تتّجه إلى بثّ الرؤيا وإثباتها، عبر اعتماد طريقة السؤال والجواب، ممّا يسوّغ للشاعر هذه الإطالة، إذ لم يكن همّه الحوار إلا بالقدر الذي يظهر من خلاله الرؤيا، وقد استطاع تشكيل بناء درامي متطـوّر تتفاعل فيه مكوّنات دراميّة عدّة؛ كالحـدث والصراع والشخصيّة وموضوعيّة الطرح وواقعيّته، فضلاً عن الحوار الخارجي، ممّا يعلي من مرتبة القصيدة الحواريّة بوصفها المآل الذي يمكن أن ينتهي إليه استخدام هذه التقنيّة.

- يُعـدّ الحـوار ثمرة من ثمرات التفاعـل مع الأجناس الأدبيّة الأخـرى، ولاسيّما جنسَيّ المسـرح والرواية، وقد أفاد منهما الشعـر في تطوير تقنيّاته وأساليبه، فتخلّص من النمطيّة التـي ظلّت ملازمة للتعبيـر الغنائي ردحاً من الزمن، فكان الاتّجاه نحو التعبير الدرامي، ممّا أضفى على الشعر سمة الحداثة التي واكبت متطلّبات العصر وروحه.

- لـم يكن الحـوار الدرامي زخرفاً أو زينة في القصيدة الشعريّـة المعاصرة، إنّما كان ضرورة فنيّة، استطاع الشاعر من خلاله تجلية الصراع وتطوير الحدث الدرامي، كما كان وسيلة للكشف عن أعماق الشخصيّات، والغوص في دواخلها للكشف عن أفكارها وصفاتها وسماتها وتجاذباتها ...

- صبـغ الحـوار الدرامي المشهد الدرامـي بالصبغة الواقعيّة عبر نقـل الحدث بلسان شخصيّاتـه نفسها، لا بلسان الشاعر، فصار التعبير بالمشهد حاضراً عوضاً عن التعبير عنه، وأصبحـت الشخصيّات تتحدّث بلسانها عمّا يجول في أعماقها من أفكار وصراعات، تكشف عن صفاتها وطبائعها وطموحاتها، ممّا غذّى بنية النص الشعري بالتوتّر والحركة والنماء.

- منح الحوار الدرامي الخطاب الشعري بعداً موضوعيّاً وقلّص من الذاتيّة والغنائيّة فيه، عبـر إضفاء التعدّد الصوتي عليه، فأصبـح أكثر إقناعاً لأنّه يقدّم رؤيا ثنائيّة القطبيّة، ينتفي عبرها الصوت الواحد، والأحاديّة في الطرح والرؤيا.

- نوّع الشاعر العربي المعاصر في استخدام الحوار بأنواعه المختلفة، وعدّد في الآليّات والأنماط، فقد يستخدم الحـوار استخداماً جزئيّاً، وقد يوسّع من استخدامه إلى الحدّ الذي يمكـن أن نجد قصائـد حواريّة من ألفها إلى يائها، وقد كان لـكلّ نمط من أنماط الحضور دواعيه ومتطلّباته الدلاليّة والفنيّة.

الهوامش

(١)- بـلال، أحمـد كريّم: النزعة الدرامية في الشعـر العربي المعاصر - دراسة في الـرؤى والتقنيات، دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١٧.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ص١٦.

(*)- هكذا وردت في المقبوس.

(٣)- رضـا، حسين رامز محمّد: الدراما بين النظريّة والتطبيق، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص٦٣٤.

(٤)- حمـادة، إبراهيم: معجـم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مكتبة الأنجلـو المصريّة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م، مادّة (الحوار).

(٥)- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص١٩٨.

(٦)- الحائي، ناصر: المصطلح في الأدب الغربي، دار المكتبة العصريّة، بيروت، ١٩٦٨م، ص٥٣.

(٧)- حمودة، عبد العزيز: البناء الدرامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٣٩.

(٨)- الزوزني: شرح المعلّقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص١٠.

(٩)- إسماعيل، عز الدين: المرجع نفسه، ص٢٩٨.

(١٠)- حمودة، عبد العزيز: المرجع نفسه، ص١٤٤.

(١١)- حمودة، عبد العزيز: المرجع نفسه، ص١٤٥.

(١٢)- رضا، حسين رامز محمّد: المرجع نفسه، ص٦٣٤.

(١٣)- ميليـت وبنتلي (فردوجيـر الديواس): فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطـاب، دار الثـقافة، بيروت، ١٩٦٦م، ص٤٨١.

(١٤)- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢٨١.

(١٥)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص١٣٨.

(١٦)- النادي، عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسّسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٨.

(١٧)- الحاوي، سعد أحمد: فنيّة التعبير في الشعر الجديد، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م، ص٢٣٧.

(١٨)- ينظر: حمادة، إبراهيم: المرجع نفسه، مادّة (الحوار).

(١٩)- إسلن، مارتن: تشريح الدراما، ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق، عمّان، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٠.

(٢٠)- السيّد، السيّد محمد علي: النزعة الدراميّة في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف: الدكتور علي عشري زايد، جامعة القاهرة، دار العلوم، ١٩٨٠م، ص٦٤.

(٢١)- مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، ط٩، ١٩٨٦م، ص١٣٤.

(٢٢)- عمران، محمّد: الأعمال الشعريّة الكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م، ج١، ١٩٦٣-١٩٩٦م، ص٣٦٠.

(٢٣)- دنقل، أمل: الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٣١٠-٣١١.

(٢٤)- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة، ص٢٩٩-٣٠٠.

(٢٥)- نصر الله، إبراهيم: الفتى النهر والجنرال، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص١٨٢.

(٢٦)- نصر الله، إبراهيم: المصدر نفسه، ص١٩٤.

(٢٧)- بلال، أحمد كريم: المرجع نفسه، ص٩٩-١٠٠.

(٢٨)- ينظر: بلال، أحمد كريم: المرجع نفسه، ص١٩١.

(٢٩)- المقالح، عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧م، ص٥٩٦.

(٣٠)- ينظر: الموسى، خليل: المرجع نفسه، ص٢٠٩.

(٣١)- المقالح، عبد العزيز: المصدر نفسه، ص٥٩٧-٥٩٨.

(٣٢)- المقالح، عبد العزيز: المصدر نفسه، ص٥٩٩.

(٣٣)- المقالح، عبد العزيز: المصدر نفسه، ص٥٩٩.

(٣٤)- المقالح، عبد العزيز: المصدر نفسه، ص٥٩٩-٦٠٠.

المصادر

١- دنقل، أمل: الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

٢- عمران، محمّد: الأعمال الشعريّة الكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م، الجزء الأوّل، ١٩٦٣-١٩٩٦م.

٣- المقالح، عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧م.

٤- نصر الله، إبراهيم: الفتى النهر والجنرال، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

المراجع

١- إسلن، مارتن: تشريح الدراما، ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق، عمّان، ط١، ١٩٨٧م.

٢- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

٣- بلال، أحمد كريم: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيات، دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م.

٤- الحاني، ناصر: المصطلح في الأدب الغربي، دار المكتبة العصريّة، بيروت، ١٩٦٨م.

٥- الحاوي، سعد أحمد: فنيّة التعبير في الشعر الجديد، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.

٦- حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

٧- حمودة، عبد العزيز: البناء الدرامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٨م.

٨- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٩- رضا، حسين رامز محمّد: الدراما بين النظريّة والتطبيق، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.

١٠- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.

١١- الزوزني: شرح المعلّقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص١٠.

١٢- السيّد، السيّد محمد علي: النزعة الدراميّة في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف: الدكتور علي عشري زايد، جامعة القاهرة، دار العلوم، ١٩٨٠م.

١٣- القط، عبد القادر: من فنون الأدب المسرحيّة، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٧٨م.

١٤- مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، ط٩، ١٩٨٦م.

١٥- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

١٦- ميليت وبنتلي (فردوجير الديواس)، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.

١٧- النادي، عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسّسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٧م.

مى بالتقانة ونهاية العولمة

«أخيل إيمبابي»❁

ترجمة: علاء يونس أحمد

تغلغل رأس المال في ميادين الوجود كلّها فخضعت للقياس الكمي. في هذا السياق، لم تعد الحدود أكثر من مجرد هذا العنف الكامن وراء نظام عالمنا، حرب ضد الانتقال بحرية، حرب تملأ أوروبا بالموتى ومخيمات الغرباء. فهل نجرؤ على تخيل إزالة هذه الحدود؟

لا جدال في أن هذا التغلغل المتزايد لرأس المال الذي قد ملأ جوانب الحياة المعاصرة كلها، هو بكل تأكيد تغلغل غير متكافئ. تغلغل يُوجَد في أماكن مختلفة من العالم وغالباً بالوكالة. مصابة بخدر الفقر والعوز والحرمان، أضحت طبقات مجتمعية بأكملها تختبر بشكل مباشر حالة من التناقض بين الواقع المزري المعاش، ذلك العالم الملموس من الحياة على بقعة محددة من الأرض، وذلك العالم المملوء بالغبطة والسرور في كل مكان خلف الشاشات، عالم على مرأى من عيونهم ولكنه بعيد جداً عن متناول أيديهم وأصواتهم ومُلكهم.

لا شيء يبدو أنه قادر على الإفلات من خناق رأس المال، سواء أكانت مشاعراً، عواطفاً، أحاسيساً، مهارات لغوية، أم تعبيراً عن الرغبات أم أحلاماً أم أفكاراً. باختصار، إنه يطبق الخناق على كل أشكال الحياة. تمتد قبضته إلى أعماق العالم، تاركاً وراءه حقولاً واسعة من الحطام

❁ أخيل إيمبابي Achille Mbembe أستاذ التاريخ في جامعة ويتواترسراند في جوهانسبرغ (جنوب إفريقيا) ومتخصص في شؤون أفريقيا ومرحلة ما بعد الاستعمار، نشر كتاب «سياسات العداء Politiques de l'inimitié» - ٢٠١٦م.

والسموم، وأكواماً من نفايات البشر الذين دمرتهم القروح والخراجات والدمامل. الآن وقد أصبح كل شــيء مصدراً محتملاً قابلاً للرسملة، فإن رأس المال قد حوّل العالم إلى واقع لوثيٍّ ذو بعد كوكبي ومُنتِجاً على نطاق واسع لموضوعات مرتبطة بالأرقام الحسابية والخيالات والهذيان.

بعــد أن تجســد رأس المال لحماً ودماً، أصبح كل شــيء وظيفة من وظائفه، بما في ذلك بواطنــه (دواخله). إلا أن الوسائل التي أدت إلى هذا التغلغل الشامل خاطئة. إذ إنهم يخلقون العشوائيــة (الفوضى) واللايقين فــي كل مكان. يضفون الطابــع المؤسساتي على المخاطر الكامنــة في بؤس ومصائب الواقع. يتعرضون للانحراف والإغواء في كل بقعة. مهما كان من أمــر، فقد غدا رأس المال أساسنا المشترك وجهازنا العصبي وفكي الكماشة صاحبة الكلمة العليا التي ترسم خطوط عالمنا وحدوده الجسدية والنفسية.

الحوسبة الرقمية

ترتبــط عملية خلق هذا العالم في وقت تنتظم فيه المجتمعــات وفق مبدأ دلالي واحد: الحوسبة الرقمية. إذ يتعين علينا فهم هذا المصطلح وفق ثلاثة أمور. أولاً، فهم هذا المصطلح كنظام تقني أو جهاز ميكانيكي متخصص بالعمل التجريدي (العقلنة). ومن ثمَّ جمع ومعالجة البيانــات (المادية منها والفكرية) بشــكل تلقائي إذ يتوجب أن تحدد وتنتقى وتغربل وتصنف ويعــاد تجميعها وتفعيلها. من هنا، إذا كانت مهمة الرقمنة هي التجريد، فإنه لايمكن فصلها عن مهمة أخرى وهي الحساب، لكل من المعقول والقابل للعيش فيه على حد سواء.

ثانياً، الحوسبة هــي إلحاح على الإنتاج والتأسيس بشــكل مستمر للأشياء والموضوعات والظواهر، بل أيضاً للوعي والذكريات والآثار التي يمكننا ترميزها وتخزينها وتداولها.

أخيــراً، إن الحوسبــة هي المؤسســة التي يتم من خلالها خلق عالــم مشترك وحس عام مشترك وتشكيلات جديدة للواقع والسلطة. ينبلج هذا العالم وهذا الحس العام المشترك من انصهــار ثلاثة مسببات تخضع كل منها لآليات تضخــم وتوسع: السبب الاقتصادي، والسبب البيولوجي (الطبيعــي)، والسبب الخوارزمي (اللوغاريتمي). هــذه الأشكال الثلاثة للأسباب يطاردها شبح ميتافيزيقي: الوله الأعمى بالتقانة.

لم تعد آليات الحوسبة والنمذجة الخوارزمية وإلحاق رأس المال بكل أشكال الحياة إلا جزءاً مــن عملية مفردة. سواء أكانت تفعل فعلها في الأجســاد أم الأعصاب أم المواد أم الدماء أم النسج الخلوية أم الدماغ أم الطاقة، فالمشروع واحد. يقوم من جهة على إحالة جوهر الأشياء

إلى كميات يمكن قياسها - حسابات استباقية للاحتمالات والإمكانيات والمخاطر تكتسي بصبغة مالية، ومن جهة أخرى، إحالة النهايات الطبيعية والحيوية إلى وسائل تقنية. إذن، يتوجب فصل كل شيء عن كل جوهر وعن كل جسمانية وعن كل هيوليَّة (مادية) وجعله، أي كل شيء، «مصطنعاً» و«آلياً» و«مستقلاً بذاته»، وإخضاعه إلى القياس الكمي والتجريد. فالرقمنة ليست سوى تلك السيطرة على القوى والإمكانات وإلحاقها بلغة الآلة التي تحولت إلى نظام آلي مستقل.

كل شيء يدفع الآن بشكل غير مسبوق باتجاه عالم موحد. الكوكب بحد ذاته، أصبح بشكل مضطرد يُفهم ويُدرك كمجال كونيٍّ للوسائط، فلم يعد عالماً مادياً بقدر ما هو عالم شبكي (افتراضي/متشابك). إلا أن هذا العالم المزدحم بأجهزة التواصل والطرف الصناعية اللحظية والموجودة في كل مكان، يجابه عالماً آخر، عالماً من أجساد ومسافات، من عناصر ومساحات، من فضاءات محطمة وحدود، إنه عالم الانفصال.

بناء الحدود

تعيش الإنسانية مخاضاً لتولد من جديد حاملة طبيعة أخرى بفضل التحول الجوهري لآفاق الحوسبة والتوسع اللامتناهي لأنظمة القياس الكمي. قد يبدو متناقضاً، أو بالأحرى معاكساً للفطرة، توصيف هذه اللحظة التكنولوجية بأنها «إنتروبية»[1]، إلا أنها من نواح عدة، هي كذلك الآن. في الواقع، لم تعد عمليات الجمع والتعيين والتقسيم والفصل والانتقاء والتصنيف حكراً على الآلات وإنما أيضاً عمليات تستطيع الحدود القيام بها، هذه الأماكن التي غدا فيها العالم، بالنسبة إلى كثير من أقراننا المعاصرين، باهتاً ووصلت فيها العولمة لتخومها.

لم تعد الحدود مجرد خط ترسيم يفصل بين الكيانات السيادية المتمايزة. إنما أصبحت جهازاً ذا طبيعة وجودية، يمارس وظيفته من خلال نفسه ولنفسه، مجهولاً وغير شخصاني ويتبع قوانينه الخاصة. بنحو متزايد أصبحت الحدود مرادفاً للعنف الممنهج القابع في كنف الرأسمالية المعاصرة ونظام عالمنا بشكل عام. إنه الطفل الذي فُصِلَ عن أبويه وأودع قفصاً، المرأة والرجل الفائضين عن الحاجة والمحكومين بالهجر، إنه حطام السفن ومئات الغرقى، بل آلاف الغرقى خلال أسبوع، الانتظار اللامتناهي والإهانة في السفارات، الزمن المعلق، أيام البؤس والتشرد في المطارات، في دوائر الشرطة، في الحدائق والمحطات إلى أرصفة

شوارع المدن الكبيرة حيث ظلام الليل يهبط مؤلماً فتقتلع الأغطية والأسمال البالية عن أجساد ممزقة لبشرٍ جُرِّدوا وحُرِموا من كل شيء، من الماء والنظافة وحتى النوم. باختصار، إن البشرية لم يعد لها وارث يرثها.

في نهاية المطاف، كل شيء، في الواقع، يعيدنا إلى الحدود، هذا المكان الذي تنعدم فيه العلاقات والذي ينكر فكرة وجود إنسانية مشتركة، وينكر فكرة وجود كوكب لن نملك غيره، نتقاسمه ونرتبط به من خلال رحلتنا المشتركة العابرة. لكنه لربما يتعين علينا، ومن أجل توخّي الدقة، الحديث عن عملية رسم الحدود ووضعها «Frontiérisation» بدلاً من الحديث عن الحدود «frontières» نفسها.

ما هي عملية رسم الحدود إذن إن لم تكن تلك العملية التي تقوم من خلالها قوى هذا العالم بشكل دائم بتحويل فضاءات معينة إلى أماكن غير قابلة للاختراق بالنسبة إلى فئة معينة من الأشخاص؟ ما هي عملية رسم الحدود إن لم تكن ذلك التزايد الواعي والمدرك لمساحات الخسارة والحزن حيث حياة كثيرين، غير المرغوب بهم، تتحول إلى أشلاء؟

ما هو إذن، إن لم تكن تلك الحرب التي شُنَّت على أعداء كنا قد دمرنا مسبقاً سبل عيشهم وظروف بقائهم باستخدام ذخيرة خارقة للدروع مشبعة باليورانيوم وأسلحة محظورة كالفوسفور الأبيض، بقصف للبنية التحتية من ارتفاعات عالية، باستخدام خليط مواد كيماوية مسرطنة ومشعة حُقنت في التربة وملأت الهواء، بالغبار السام الناتج عن أنقاض المدن المدمرة وبالتلوث المنبعث من حرائق الهيدروكربون؟

وماذا عن القنابل؟ منذ الربع الأخير من القرن العشرين، ما أنواع القنابل التي تعرض لها المدنيون وبيئاتهم؟ لقد تمت إعادة ضبط قنابل عمياء كلاسيكية بوضع أنظمة قياس بالقصور الذاتي في ذيلها، ووضع أنظمة مطاردة بالأشعة تحت الحمراء على رؤوس صواريخ كروز، قنابل موجات كهروطيسية تهدف إلى شل المراكز العصبية الإلكترونية للعدو، قنابل تنفجر في المدن مطلقة حزماً من الطاقة التي تشبه البرق، قنابل ذات موجات كهروطيسية لا تقتل وإنما تحرق الناس برفع درجة حرارة جلدهم، قنابل حرارية تصنع جدراناً من النيران وتمتص الأوكسجين من الأماكن المغلقة بحيث تقتل بالصدمة وتخنق حولها كل ما يتنفس، قنابل متفجرة تولد شظايا يكون تأثيرها مدمراً على السكان إذ تنفجر قبل وصولها إلى الأرض من دون أي دقة في التوجيه وعلى مسافات شاسعة، ذخائر صغيرة الحجم تنفجر عند ملامستها الهدف، قنابل من كل الأنواع، إنه لعرض عبثي لقوة تدميرية غير مسبوقة. باختصار، إنها الإبادة الجماعية.

كيـف لنا، في ظل هذه الظروف، ألا ندهش بـأن أولئك الذين يستطيعون - الباقون على قيد الحياة في ظل جحيم حقيقي كهذا - الفرار بحياتهم، البحث عن ملجأ في كل زوايا الأرض حيث يمكنهم النجاة والحفاظ على حياتهم؟

هذا الشكل من الحروب الغبية المحسوبة والمبرمجة التي تنفذ بطرائق حديثة، هي حرب ضـد فكرة التنقل والانتقـال والسرعة، على الرغم من أنّنا نعيش عصـر السرعة والتسارع، عصر يحمل المزيد من التجريد والخوارزميات.

علاوة على ذلك، فإن هذه الحرب لا تُشنُّ على هدف أو جسد مفرد، إنما على حشود كبيرة مـن البشر الذين لم يحكم عليهم بأنهم صعاليـك وفائضون عن الحاجة فحسب، وإنما حكم علـى كل عضو في جسدهم أن يكون هدفـاً لعجز أو إعاقة محددة، توَرَّثُ من جيل إلى آخر، العيون والأنف والفم والأذنان واللسان والجلد والعظام والأمعاء والدم والأيدي والأرجل، جميع هـؤلاء المعاقون والمشلولـون والناجون، كل هذه الأمراض الصدريـة كالالتهاب الرئوي، كل آثـار اليورانيوم الموجودة في الشعر وآلاف أنواع السرطانات والإجهاض، التشوهات الخلقية والأقفاص الصدرية المهشمة واضطرابات الجهاز العصبي... الخراب الهائل.

كل هـذا، لا بد من تكراره مجدداً، هـو جزء من الممارسات المعاصـرة لمحاولات رسم الحدود عن بعد، بوضع مسافات، باسم حريتنا وباسم أمننا. هذا الصراع ضد أجساد محددة مرفوضـة، على ركام اللحـم البشري، تدور رحاه في كل أنحاء المعمـورة. إنه على وشك أن يصبح ما يميز عالمنا في وقتنا الحاضر.

اصطياد الطرائد البشرية الهاربة

فـي كثير من الأحيـان، قد تسبق أو ترافق أو حتى تُكمِّل هذه الحروب حروباً أخرى سواء في محيطنا أم عند عتبة دارنا. مطاردة الأجساد التي ارتكبت خطيئة عندما تحركت (مع أن الحركة هـي إحدى خصائص الجسم البشري)، أجساد نعدّ أنها اقتحمت أمكنة غير مسموح لها بالوجود فيها، أمكنة تكتظ بهم ويجب إجلاؤهم منها.

تلاحظ الفيلسوفـة «إيلسا دورلين Elsa Dorlin» أن هذا الشكل من العنف إنما يستهدف الفرائس إذ تبدو وكأنها عمليات الصيد الكبيرة التي كانت تتم في الأزمنة الغابرة. إذ يقتفون أثـر الفريسة ثـم يلاحقونها ويضعون الفخاخ لهـا وفي النهاية يحاصرونهـا ويمسكونها ثم يسلخونها ويذبحونها بمساعدة كلاب الصيد والضِرو(٢).

أيضـــاً، يشكل هذا العنف جزءاً من التاريخ الطويل لصيـــد الإنسان. قام «غريغوار شامايو Grégoire Chamayou» بدراســـة الطرائق المتّبعة في اصطيـــاد البشر. إذ يتعلق الأمر دائماً بالأهداف نفسها، العبيد، الهنـــود الحمر، ذوو البشرة السوداء، عديمو الجنسية، الفقراء ومن هـــم في مقل حالتنـــا، الذين لا يملكون أوراقـــاً تثبت هويتهم. تستهـــدف عمليات الصيد هذه أجسامـــاً حيةً على الرغم من امتلاكها لقوة حركية وكثافة بنيوية وقدرات تنقُّل وأخرى للهرب إلا أنـــه مـــن المفروض ألا تكون من لحـــم ودم مثلنا، فأجسادهم محـــددة ومنبوذة. تدور هذه المطـــاردات في وقت لا تتوقف فيه التقنيات متسارعة التطور عن الانتشار خالقةً عالماً مجزّأً متعدد السرعات.

إن تقننـــة[٣] الحـــدود جارية على قدم وساق. حيـــث وضعت حواجز ماديـــة وافتراضية. تمـــت رقمنة قواعد البيانات ونظم حفـــظ السجلات. تطوير أجهزة تتبع جديدة كالحساسات وطائرات الدرون drones (طائرات من غير طيار) والأقمار الصناعية ورجال الحراسة الآليون والمستشعـــرات ما تحت الحمراء والكاميرات بكل أنواعهـــا، المراقبة البايومترية (الحيوية) واستعمـــال البطاقات الذكية التي تحتوي كل المعلومـــات الشخصية. كل ذلك وُضِعَ من أجل تحويل الطبيعة الحدودية والتعجيل بظهور حدود متنقلة ومحمولة في كل مكان.

الحبس والترحيل

ليـــس المهاجـــرون واللاجئون بحد ذاتهم هـــم جوهر الخلاف. علاوة علـــى ذلك، فإنهم لا يملكون أسماء خاصةً بهم ولا وجوهاً متمايزة أو بطاقات تعريفية. ليسوا إلا تجاويف صغيرة تحتوي أعضاء مختلفة، أشكال فارغة ولكنها خطيرة، نسعى لأن ندفن فيها أشباحاً وخيالاتِ عصر مخيف بذاته وبتطرفه. الحلم بأمان لا تشوبه شائبة والذي يتطلب ليس مراقبة منهجية شاملـــة فحسب، بل أيضاً القيـــام بالتطهير هو عرض من أعراض التوتر الهيكلي، الذي ومنذ عقود، يرافقنا في رحلتنا إلى نظام تقني حديث أكثر أتمتة وتشابكاً وأكثر تجريداً في الوقت نفسه، نظام مصنوع من شاشات مضيئة رقمية وخوارزمية.

لـــم يعد يتجلى العالم لنا كمـــا كان عليه في الأزمان الغابرة. إنه يمنح الحياة لشكل جديد للإنســـان (الموضوع/الكائن) ولأنـــواع جديدة من الحيزية المكانية نحـــن شهود عليها. لقد اهتزت تجربتنا الظاهراتيـــة expérience phénoménologique عن العالم بشكل عميق فلم يعد يتوافق السبب والإدراك، ومن ثمَّ شب الذعر فينا.

إننــا نرى قليلاً وأقل مما يُقدمُ لنــا كي نراه، والمزيد المزيد مما نريد أن نراه مهما كلف الأمــر، حتى إن كان ما نريــد أن نراه بشدة لا يتطابق والحقيقــة الأصلية. ربما أكثر من ذي قبــل، يمكن للآخرين أن يُوجَدوا أمامنا جسدياً بشكل ملموس مع بقائهم يسرحون في الفراغ كأطيــاف بشكل مذهل. هذه هي حــال المهاجرين وطالبي اللجوء. إن مــا يجعلنا نغرق في أعماق مخاوفنا التاريخية والوجودية لا يتأتى من طريقة وجودهم أمامنا فحسب، وإنما أيضاً المصفوفــة الأنتوفانية[٤] التي نفترض من خلالها بأنهم ليسوا إلا القناع (ما الذي يوجد حقاً وراء ما يبدو لنا؟) الذي يغرقنا في حال من الاضطراب وعدم اليقين.

ما هي أكثر طرائق الهجرة دموية في عالم يزداد بلقنة (البلقان) وعزلة؟ أوروبا! أين يقبع أضخــم عدد من الهياكل العظميــة في أكبر المقابر البحرية منذ بدايــة القرن؟ أوروبا! أين يتــم تحويل أكبر عــدد من المياه الإقليمية والدولية والمداخــل والجزر والمضائق والجيوب والقنوات والأنهار والموانئ والمطارات إلى ستائر حديدية تكنولوجية؟ أوروبا! وعلى رأس كل ذلــك في ظل هذا التصعيد المستمر توجد المخيمــات. لقد عادت المخيمات. لقد تحولت أوروبــا إلى مخيمات. جزر ساموس وكيوس وليسبوس وإيدومني ولامبدوسا وفنتيميل وصقلية وسبوتيكا وسبحة من المخيمات.

مخيمات للاجئين، مخيمات للمرحلين، مخيمات للمهاجرين، أماكن انتظار للأشخاص الذين تعالــج أمورهم، مناطق عبور (ترانزيت)، مراكز احتجــاز، أماكن للإقامة في حالات الطوارئ، الغابة (Jungle : هي أماكن تجمع المهاجرين –ولاسيّما في شمالي فرنسا للذهاب إلى المملكة المتحــدة – الذين يعيشــون ضمن بيوت من الصفيح ضمن الغابــات)، إنه حقاً لمشهد متنافر ومعقد، بكل تأكيد. يمكننــا تلخيص هذا المشهد بأكمله بكلمة واحدة، الكلمة الوحيدة القادرة علــى توصيف حقيقة ما يجري، مخيمات للأجانب. فــي نهاية المطاف، إن الأمر لا يتعلق بأي شــيء آخر. إنها مخيمات للأجانب في قلب أوروبــا وعلى أطرافها الحدودية فحسب. هذا هو المصطلح الوحيد المناسب لوصف هذه البنى وهذا السجن الجغرافي الذي قاموا ببنائه.

منــذ بضع سنوات، قام عالم الأنثروبولوجيا «ميشيل أجييــر» Michel Agier بإحصاء عدد المخيمــات ضمن الاتحاد الأوروبي والتي وصل عددها إلى ما يقارب الأربعمئة مخيم. كان ذلك قبل موجة اللاجئين الكبيرة في عام (٢٠١٥م). منذ ذلك الوقت، أُنشئت مخيمات جديدة – بما في ذلك مخيمات الفرز – في أوروبا وحول حدودها وفي دول أخرى تحت إشراف أوروبي. في عام

(٢٠١١م)، كان يمكن لمعسكرات الاحتجاز استيعاب ما يقارب (٣٢٠٠٠) شخص، إلا أنه وبحلول عام (٢٠١٦م)، ارتفعت الطاقة الاستيعابية لما يقارب الـ(٤٧٠٠٠) شخص. إذ أغلب المحتجزين لا يملكون تأشيرات دخول أو إقامات ومن ثمَّ يعدّون غير جديرين بالحماية الدولية.

هـذه المخيمات هـي أماكن للإقامة الجبرية، مناطق للنفي، وسائل وضعت لإقصاء الدخلاء الذين لا يملكون أوراقاً ثبوتية ومن ثمَّ فهم من دون حقوق وبالطبع من دون كرامة. هاربين من عوالم وبلاد لم تعد صالحة للعيش بسبب افتراسها من وحوش الخارج والداخل إلـى أماكن لم يتوجب عليهـم القدوم إليها غير مدعوين وغير مرغـوب بهم. إن تجميعهم وتهميشهم لا يمكن أن يكون بشكل من الأشكال سبيلاً لإنقاذهم. فمن خلال حرمانهم مقدماً مـن أي حق بالمطالبة بالحصول علـى حقوق مدنية بسيطة خلال مدّة الانتظار، فإن نظام الاحتجاز والتحقيق معهـم في المخيمات يقرر الأشخاص الذين سيتم ترحيلهم أو رفضهم أو حتى تدميرهم.

سنعيدهـا مراراً وتكراراً، هذه الحرب (التي تقوم على المطاردة والصيد وإعادة التجميع والفرز والفصل والطرد) لا تحمل إلا هدفاً واحداً. لا يتعلق الأمر بعزل أوروبا عن سائر أنحاء العالم أو جعلها حصناً منيعاً لا يمكن اختراقه بل بتكريس امتياز الأوروبيين وحدهم بأحقيتهم بالتملك والتنقل الحر على كل بقاع الأرض الذي نحن كلنا نملك فيه حقاً.

إذن، هـل سيكون القرن الحـادي والعشرون هو قرن الفرز والانتقـاء عن طريق تقنيات الأمن؟ من حـدود الصحراء الكبرى وعبر البحر الأبيضـ المتوسط، هل ستغدو المخيمات مجـدداً المحطة النهائية / نهاية المشروع الأوروبي، نهاية فكرة الكيان الأوروبي ومكانته في العالم كما شككت وتنبأ الشاعر به «أيمي سيزير Aimé Césaire»؟

إن أحد أهم التناقضات التي كانت موضوعاً للجدال هو التوتر القائم بين الحرية والأمان. لكـن يبدو مؤخراً أن هذا الجدل قد حسم، فالأمان يفـوق الحرية أهمية. إن مجتمعاً يسوده الأمـان، ليس بالضرورة أن يكـون مجتمعاً تسود فيه الحرية. إن مجتمعـاً يسوده الأمان هو مجتمع محكوم بالحاجة الماسة للتمسك بمصفوفة من الحقائق المسلم بها. هو مجتمع يرتعد خوفاً من الأسئلة التي تقوده للمجهول وللمخاطر التي يتوجب عليه مجابهتها.

لهـذا السبـب، فإن الأولوية في مجتمـع يسوده الأمن هو ما يلبـدُ وراء كل ظهور (ظهور الأشخاصـ)، من هـو، من وأين يعيش، مع من ومنذ متى، من يفعل مـاذا، من أين يأتي وإلى

أيـــن يذهب ومن أي طريق، لماذا وهلم جرا. الأكثر أهميـــة من ذلك، من ينوي أن يرتكب أي فعل بوعي أو من غير وعي. إن هدف مشروع المجتمع الذي يسوده الأمن لا يقوم على توكيد الحرية وتعزيزها، إنما على التحكم والسيطرة على كل أشكال هذا الظهور.

تزعـــم الأسطورة المعاصـــرة أن التقنية الحديثة هي الأداة الأفضـــل للسيطرة على هذه التجليـــات ولحل هذه المعضلـــة التي هي في الأساس ليست مشكلة نظام **Ordre** فحسب، بل أيضـــاً مشكلة معرفية، مشكلة معايير وتوقعات وتنبؤات. يجب حقيقة أن نخشى من أن الحلم في مجتمـــع بشري شفاف ومنفتح على نفسه وخالٍ من الغموض قد لا يكون سوى وهم وَبيل. إن مـــن يدفع ثمن ذلك في الوقت الحالي هم المهاجرون واللاجئون، إلا أنه ليس من المؤكد أن يكونوا وحدهم من يدفع الثمن على المدى الطويل.

كيـــف يمكن في ظل هذه الظروف، مقاومة ادعـــاء إحدى دول العالم بحقها في الحصول على رخصة عالمية للصيد إن لم يكن من خلال التجرؤ على التفكير في إزالة جميع الحدود، مـــا يعني إعادة الحق لجميع سكان الأرض، بشراً كانـــوا أم لا، بشكل لا يقبل التنازل عنه، في التنقل بحرية في كل أرجاء المعمورة.

الهوامش

(١)- تسميـــة مرتبطة بالديناميكا الحرارية. الوظيفة التي توصف فيها حالة درجة الفوضى في نظام معين أو مادة معينة.

(٢)- نوع من الكلاب لصيد الوحوش.

(٣)- مراقبة الحدود باستخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة.

(٤)- كلمـــة مشتقة من اليونانيـــة **ontos = l'être** وتعني كائـــن و**phaïnomenon= Manifestation** وتعني ظهور أو تجلي **apparition، revelation**.

قراءة في قصص اعتدال رافع

عوض سعود عوض

اعتدال رافع أديبة سورية مهمة، وهي الوحيدة من سورية التي اختارتها الأديبة المصرية يمنى العيد، لتكون قصتها إحدى القصص النسائية العربية في كتاب (القصة النسائية العربية) وقصتها بعنوان «حكمة جدي التي ذهبت مثلاً» التي تتحدث عن الناس في أيام سفر برلك حين شحت الأرزاق، مما أدى بكلٍ من داوود وعباس أن يذهبا إلى بيروت للسفر إلى فنزويلا، وهناك شك في البحر داوود قصبته التي كان يفترض أن يصنع منها نايات ويبيعها في فنزويلا. لم تصل القصبة إلى أعماق البحر، فقرر داوود العودة إلى بلدته، أما عباس فسافر، ويعتقد أنه لاقى حتفه، لقولها في نهاية القصة:

. الله يرحمك يا عباس[1].

كما أصدرت لها الهيئة العامة السورية للكتاب أعمالها القصصية الكاملة، كتبت مقدمة هذه القصص الدكتورة ماجدة حمود بعنوان: «فن البوح لدى اعتدال رافع» فقالت: (يلاحظ ثمة علاقة استثنائية بين اعتدال رافع وإبداعها، فهي تعيش كلمتها وتتنفس بفضلها، إنها فرحتها الوحيدة، التي أمدتها بالروح ودفعتها للاستمرار في الحياة، إنها صمام أمانها، تطرد بها وحشتها، ولهذا أخلصت لها الودّ، وتمسكت بها، كمن يتمسك بحبل خلاصه، وقد تنقطع عن الكتابة مدّة من الزمن حين تهجم عليها أوجاع الحياة، لكنها سرعان ما تستجمع قواها الروحية، وتلملم إرادتها مستندة على حروفها، لتنهض من جديد) صفحة ٥.

من خـــلال قراءتي لمجموعتيها الأولـــى «الصفر» والأخيرة «أهـــداب مالحة» لاحظت قصر قصصهـــا في المجموعـــة الأخيرة، حتى تكاد تشبـــه الومضة، أو الحـــدث البسيط الذي تسلّط عليه الضوء بسرعة وتنهيه، القصص التي تتألف من بضعة أسطر هي ثماني قصص، والقصص المؤلفـــة من صفحة واحدة خمس قصص، والقصص المؤلفـــة من ثلاث صفحات خمس عشرة قصـــة، أما القصص المؤلفة مـــن أربع صفحات فست قصص، وشـــذّت قصة واحدة هي قصة «فارســـ» المؤلفة من ست صفحات، وعدد قصص هذه المجموعة خمس وثلاثون قصة في ست وستيـــن صفحـــة. أما المجموعة الأولى «الصفر» فعدد قصصها ثـــلاث عشرة قصة تتراوح عدد صفحاتها ستين صفحة، وطول كل قصة يتراوح ما بين صفحتين إلى ثماني صفحات، وعلى الرغم مـــن الفارق في عدد القصص والصفحـــات، إلا أن المجموعة الأولى «الصفر» عدد كلماتها أكثر مـــن مجموعة «أهداب مالحة» وهذا عائد إلى ميل القاصة إلى التكثيف في المجموعة الأخيرة، والدخـــول في الحدث مباشرة، لتقدم لنا قصصاً قصيرة فيها لغة الحياة والدهشة، التي توصلنا إلى صدقها وإلى خاتمة فنية. وهذا يدفعني إلى أن القصة القصيرة، والقصيرة جداً، لا يبدع فيها إلا الذين يفهمون لغة القصة ومفاتيحها ونهاياتها، ليصلوا إلى أسلوب حديث في الكتابة له علاقة باللغة والتكثيف والحدث والشخصيات. ولهذا فنحن أمام أديبة تعلم أن حياتها قصيرة، وأن زمنها هو زمن الكتابة، ولهذا ستكتب وتكتب حتى تفارق الحياة وهي مكتوفة اليدين.

المرأة في قصص اعتدال رافع

تسيطـــر المرأة في معظـــم قصص اعتدال رافع، وهي قصص ناقـــدة للإنسان وللمجتمع وللمفاهيم السائدة، آخذُ بعض الأمثلة على ذلك، ففي قصة «لا ذنب للعصافير» التي تتحدث عـــن الشرف المقترن بعذرية الأنثى، ولهـــذا كان القتل، الذي كان نتيجة تمرد فتاة أخرى رأت أن شـــرف القبيلة لا علاقة له بالعذرية، فعمدت إلى تمزيق غشـــاء بكارتها بسبابتها. أما حلم الفتـــاة بالحرية فبقصة «الطيران» هـــذه التي قصّت ضفائرها، وصنعت منها حبالاً لتصل إلى النافـــذة، لتصل إلى الحياة والشمس والحرية، لكن مـــا منعها هو حديدها القوي الذي وضعه الرجل، وقصة «موت النافذة» تعطي المؤشر السابق عينه عن الحرية، لأن النافذة هنا هي رمز للحرية، وسدها بجدار كلسي هو موت للحرية والحياة، لأنها بإطلالتها على الآخرين، والتفاعل معهـــم، ومع جمالية الحياة ورؤيتها كما تبدو للعيـــان حقيقة، وليس خلف الجدران. ولا يفوتنا الحديـــث عن تأثير الحـــرب الأهلية اللبنانية عليها هذه التي وقعـــت عام (١٩٧٥م) واستمرت

سنوات وكذلك اجتياح جنوب لبنان وصولاً إلى بيروت في الخامس من حزيران عام (١٩٨٢م)، حيث اجتاحت إسرائيل هذه المنطقة، فقالت في ذلك: «**وحدث في شهر نيسان الذي ينام تحت شهر آذار وفي أوراق الرزنامة، أن وقعت نظارتها عن عينيها إلى الأرض وتناثرت**». صفحة (٦٦) مـــن قصة «الرزنامة» إن وقوع النظارة إنما هو تعبير ونقد على عدم الرؤية في مواجهة الغزو والحرب، ومع ذلك تحاول ضم الخيط في رمزية دلالية لأكثر من شيء.

وتحمل قصة «**البصمات الدامية**» **تحميل الأنثى ما حصل من نهب الغرباء للمحاصيل، بقولهم**: «**لو لم تكشف المرأة عن ركبتيها وتظهر بطة ساقها، لصانهم الله وحفظ أراضيهم وأعراضهم وغلالهم**» صفحة (٧٦). أما قصة «هستيريا الزهـــري» فتتحمل المرأة المسماة وديعـــة بنقل هذا المرض، لأنها ذهبت إلى المدينة وعادت مريضة به. أما قصة «لوم» فتلام المـــرأة التي كانت تراقب سفاد القطة وحريتها في هـــذا، مما شجع السيدة عصمت أن تغار وتتزوج رجلاً جاوز السبعين، القطة تراقب ندم سيدتها، وتقول ما ذنبها إذا لم تحسن السيدة عصمت اختيار من يمنح جسدها حاجته من الحبِّ.

في قصة «عتب على فيروز» نلاحظ عتب الصبية على فيروز وتحبذ لو أنها (أي فيروز) تغيّر أحد مقاطع أغانيها «**وقف يا أسمر في إلك عندي كلام، قصة عتاب وحب وحكاية غرام**»، وتغص البنت بقلبها عندما تقول فيروز «**هالبنت اللي بيتها فوق الطريق حمّلتني اليوم لعيونك سلام**» صفحـــة (٤٣٨) عتبها ماذا لو قالت بدلاً من فوق الطريق عبارة تحت الطريق، لأنها تسكن قبواً يـــرزح تحت أربعة طوابق، نافذتـــاه مشبوكتان بالحديد، والصبية ابنة الأربعة عشر ربيعاً تصعد إلـــى النافذة بحجة تنظيفها، وهـــي تراقب شاباً وسيماً تغني له أغنية فيروز السابقة. أما قصة «زوجة رومانسية» فلأنها رومانسية وامرأة فاعلة تخلت عن رومانسيتها، لترضي زوجها، وتكسب قلبه. أمـــا قصة «ديك وثلاث دجاجات» ففيها سخرية عندما ربطت الديك بمهند والدجاجات بزوجتـــه وباثنتين مطلقتين، لا يحسد مهند على هذه الدجاجات. أما قصة «البحث عن مفتاح» فإنهـــا قصة رمزيـــة، المرأة تبحث عن المفتاح، وحلمها هو البحـــث عنه، وهي لهذا لا تريد أن تجده، لأنها إذا وجدته عاشت حياتها بلا حلم، فمن هو المفتاح يا ترى؟

تتحدث قصة «الحذاء» عن حلم امرأة أن تنتعل حذاء شبيهاً بحذاء سندريلا، وهذا مؤشر أنهـــا تريد أن تتزوج كما حصل مع سندريلا، لأن الحذاء كما تقول القصة هو رمز للرجل كما في القول التالي: «**الحذاء يا عزيزتي يرمز إلى الرجل، وأنتِ طول عمرك حافية**» صفحة (٤٤٦).

أمـــا قصة «وحام عصري» فتتحدث عن المـــرأة التي تعجب بآخر غير زوجها وهذا ما حدث مع مفيدة التي أعجبت بالأستاذ عارف، تراقبه وتزكي نظرها بطلته، مقارنة مع زوجها الذي يشتغل بالفاعل، أنجبت طفلاً أسمته عارف وهو نسخة عن «الأستاذ عارف» إلا أن زوجها يرى أن المولود نسخة عنه.

تدفـــع المـــرأة جريمـــة اغتصابها بقتلها ولو بعد حيـــن، كما حصل مع الفتـــاة فتحية التي اغتصبها الناطور وهي في سن الخامسة عشرة، وعلى الرغم من هروبها واختفائها، ولأنّها امرأة مخلصـــة عفيفة، ولا يد لها بما حصل وهي طفلـــة، إلا أن جثتها وجدت طافية في نهر بردى، وذلـــك في قصة «أهداب مالحة». وشبيه بها قصة «البنـــت الصغيرة... والسرير العتيق» حيث تمارس الأم الجنس مع عشيقها، وتدفع ابنتها بعيداً عن غرفتها، ليمارس معها زوج أمها الجنس، وعندما كبر بطنها، جاءت الأم وزوجها وحزّا رقبتها. أما قصة «لماذا تموت النوارس على شاطئ البحر» فتتحدث عن شهيرة التي تختار أزواجها من كبار السن، تغري زوجها وتعطيه حبة مقوية، بعد شهر أو شهرين يموت، وهذا ما فعلته مع أزواجها الستة، أما السابع فرفض تناول الحبوب بعد سنة طُلقت منه، أخيراً تزوجت بحاراً قدره كقدر النوارس يموت على الشاطئ.

أمـــا قصة شهيرة مع عبد الباسط فتلخصها قصة «أمنيات مهاجرة» إذ سلّم الزوج تقاليد البيت إلى زوجته، جاء يوم ولم ينتعل شحاطة الحمام، صفعته فرحل وتركها وحيدة.

أما صالحة التي تتذرع الخوف من العتمة فتنادي على جارها صالح في قصة «نداء يشبه العويل» تقول فيه:

(يا جارنا يا صالح

يا حلو

يا مالح

هات سيفك الهندي

وتعا شوف شو عندي

عندي ضبع أسود

رايح يأكلني). الصفحتان ٤٧٥ . ٤٧٦

يمتشق جارها صالح سيفه الهندي، فلا يجد شيئاً، استمر هذا زمناً حتى قرر أن يتزوجها لتشعر بالأمان.

قصة «أغصان لا تحط عليها العصافير» تحكي عن إصابة يدي فتاة بالجذام، من يراهما يبتعد عنها وقد سمته القاصة بالإنسان السطحي، أما من يراهما لوحة سريالية فهو إنسان عاش أفراح العالم وأتراحه. تركها الشاب الذي أغرم بها وهي صغيرة. إلا أنها استطاعت أن تعيد ليديها نعومتهما فأغرم بها أستاذ التعبير، الذي كتب عنها قصيدة «الأغصان التي لا تحط عليها العصافير» سافر بوفد تعليمي ومن هناك أرسل إليها بطاقة كتب فيها (**أحلم بيديك كلما شعرت بالغربة، والدها مزق البطاقة**)[٢].

إلى جانب القصص الخاصة بالمرأة، ثمة موضوعات وقصص كثيرة تخص الحياة والجانب الإنساني من هذه القصص:

قصة «رجل عصري» الساخرة والتي تتحدث عن الذين يستوردون الورد من إفريقيا ليصدروه إلى أوروبا، ومن يكتب الشعر وهو يلتحف البرد وينام جائعاً. وهي دعوة للإنسان أن يأخذ الموقف الصحيح، وألا يبيع الماء في حارة السقايين، وعليه أن يرتبط بالواقع ويكون شعره معبراً عنه. أما قصة «انتظار» فتحكي عن الأحلام التي لا علاقة لها بالشال ولا بفرس دون كيشوت، لأن حوافر فرس دون كيشوت كرَّت خيطان الشال وقطعت الخيوط.

قصة «المخاض» تحكي عن مخاض المرأة وماذا تفعل إذا حصلت الولادة في الحقل، لأنّها عليمة بذلك فقد أنجبت ثماني بنات وصبي، إلا أن الصبي دهس بسيارة شاحنة. أما قصة «شائعة» فتتحدث عن اعتقادات شعبية ذات علاقة بالجن والعفاريت، وبالرقم سبعة، وبالمرأة الحامل. وتتحدث قصة «الصفر» عن علاقة الاسم بالتراث الشعبي والتسمية بأسماء معروفة مثل عنترة، وهنا في هذه القصة عنتر الأول، وعنتر الثاني، وعنتر الثالث.

في قصة «حارس القطيع» يستغرب الكلب من وصف بعض الناس السيئين بلفظة الكلب، هذا لا يجوز، ولكن هذا الكلب لا يعرف أن نهايته ستكون على يد صاحبه، عندما كبر وغدا غير قادر على حراسة القطيع. أما عن الجوع فقصة «نحول الرماح» تتحدث عن الفقر وماذا يفعل بالإنسان، وحاجة الإنسان للعطاء من قلب خالص، حتى لا يتحول كما تحولت قطعة الحلاوة من لونها العادي إلى لون أسود، لأنها من إنسان غير صادق ولا يحب العطاء. وفي قصة «على درج مقهى النوفرة» تتحدث عن إحدى صور الخوف والفقر من خلال طفلة تحمل أخاها.

تتحدث قصة «تأديب» عن العلاقة بين الكبير والصغير، وإن على الصغير أن يتواضع، ويدع الشأن لصاحبه، مثلت ذلك في العلاقة بين الديك الكبير، والديك الخارج من البيضة

الذي عليه أن يطيع الكبير ويتأدب. أما قصة «معذرة من كافكا» ففيها نقد وتوصيف للفقراء، ومسألة الاختلاف وتسلط الأغنياء.

قصة «الكرسي» تبين لنا القاصة قيمة الكرسي المرتبطة بقيمة مَنْ يجلس عليه، وكذلك كيف يفصل ويأمر المدير الجديد بتغيير الكرسي على هواه، أما «قصة واقعية» فتحكي عن الشعر وعلاقته بالبيك. وكيف أن الشاعر كتب قصيدة عصماء في مدحه، إلا أن كلاب البيك هاشت عليه ولاحقته وأخذت الورقة.

في قصة «تجاوز» ثمة تجاوزات لم ترضَ بها المديرة كفى، إلا أن زوج المعلمة المدعومة حقق لها ما أرادت، فطلبت المديرة نقلها من المدرسة. أما قصة «بعاق الجسد» فتختصر الحاجة للجنس الآخر، وهذا ما دفع عفيفة التي تلبس برقعاً وحجاباً إلى تلبية رغبة جسدها، بهجومها على زوج صديقتها.

قصة «فارس» العامل في مقهى أبي شفيق في الربوة، والذي أحب عمله، يفيق صباحاً ويعود إلى بيته مع غياب الشمس، صادق وأحب شاعراً، فسهل له الجو ليكتب، وعلى الرغم من أن المقهى لا يُفتح في الشتاء، إلا أن فارساً فتحه للشاعر الذي ظلّ على هذه الوتيرة، حتى جاء يوم ولم يأت الشاعر إلى المقهى، وعلى القارئ أن يتخيل هذه النهاية المفتوحة.

أما قصة «الزلزال» فتتحدث عن الجار يقظان، الذي أيقظ الجيران بدعوى أن ثمة زلزالاً سيقع، افترش سكان البناية الحديقة والعشب، وكانت فرصة ليتعرفوا بعضهم على بعضٍ، أما الزلزال فقد تأكد من عدم حدوثه، عندما جاءته قطة ونامت في حضنه. في قصة «دواليب الحظ» يترك الطبيب مريضته ليراقب حظه عبر دواليب الأحلام، انتهت أحلامه بانتهاء الدواليب عن الدوران، فعاد مجللاً بالكآبة. قالت له المريضة: (سعيد في الحبِّ قليل الربح). أما قصة «القتل يجر القتل» فتتحدث عن حديقة هاجمتها حشرة نهمة، قضت على شجرة الدراق، فما كان من صاحبة الحديقة إلا شراء لاصق، لكن ما حصل أن العصافير هي التي التصقت وليس الحشرات(٣).

اللغة

ينهض السرد بمهمة الإيصال، مهمة البلاغة في تركيب الجملة والمفردات ليتخلص القارئ من الروتين، وليمنحه فسحة يتأمل فيها التراكيب والجمل الدلالية والبلاغية. ثمة مستويات للنثر القصصي، ما بين الحكائي والسردي والنثري عالي اللغة، إذ لا توجد لغة واحدة للقصص، إضافة إلى مهمة كشف الشخصيات من خلال لغتها وأحاديثها. لنلاحظ ونقرأ لغة

السرد هذه: (بدأتِ طقسك اليومي بخزي الشيطان والبسملة، وأنتِ ثقيلة بجنينك التاسع. انسللت إلى المطبخ لإعداد الترويقة، وفي عينيك تقفز حيوانات برية، تلبس بيجامات مخططة بالأبيض والأسود) صفحة ٢٧.

وكذلك السرد في المقطع الآتي: (أرتمي على صدر حبيبي طوفاناً من الأحزان والنقمة، يقول لي الحديد بلي ونحن لن نبلى، أعرش عليه دالية غضب وثورة، وحبيبي يحمل تجربة أعوام طويلة من الاضطهاد والسجن والنفي، زاده زادي، طموحه الحرية والشبع لكلِّ الناس.

وأنا هوجاء ولجوجة، أريد أن أغيِّر العالم بسرعة، وحبيبي يترجم حبه وروداً على طول الطريق الذي ينفي الموت، وهو يؤمن أن رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة، وقطرة مياه تحيي غرسة، والغراس هي أم الحقول والبساتين والغابات، في الأماسي الطويلة، كنا نرقص ونغني ونحن مشحونون بدموع يعزّ علينا هدرها)، صفحة ٧٧.

وثمة لغة حوار نلمسها في الآتي:

(وقعت الحرب. هرعت إلى حبيبتي... وكانت هذه ليلتي الموعودة، برقها أكثر من أمطارها، اشتعلت بالبروق ورقصت كالمجدلية قبل اغتسالها من الخطايا.

فتح حبيبي لي صدره، وقبَّلني قبلة حارقة.

استعجلته قائلة: هذه ليلتي الموعودة... إن جسدي يشتعل بالزنابق.

وأحبني كثيراً حتى نهنهني.

- ستقتلني؟

- لن أقتلك حتى لا يكون ذهابي إلى الحرب انتحاراً.

- بل ستقتلني...

- وناولته المسدس.

قتلني حبيبي وذهب إلى الحرب مستعجلاً، وأكلني شوقي إليه).

وتظهر جمالية اللغة في بداية قصة «زوجة رومانسية» ومنها المقطع الآتي:

(يا إلهي كم أنا حزينة!

تنفرط قامتي دموعاً، وتنزل منهمرة كالجداول الصغيرة في عينيَّ... تبدأ أمطاري الحزينة هذه كل صباح، قبل أن يذهب زوجي إلى عمله، وغيوم أحزاني تبدأ من زر قميص زوجي المقطوع). صفحة ٤٤١.

وتظهر لغة الوصف في غير مقطع:

(طاولات فارغة وكراسي مهجورة مغطاة بأوراق التين والدلب والدوالي الصفراء، والأغصان العارية من دثارها تنزّ وحشة... فارس وصديقه الشاعر وسط هذا العراء مثل دون كيشوت وسانشو يحوّلان وحشة الفقر إلى ملحمة طافحة بالأحلام). صفحة ٤٨٠ - ٤٨١.

أما وصف فارس العامل في مقهى أبي شفيق: **(سترة فارس أعرض من كتفيه بشبرين، وبنطاله أعرض من خصره بأربعة أصابع، وحذاؤه أكبر من قدميه بثلاث نمر. كان فارس يشد بنطاله بمرسة إلى خصره، ويطعج حذاءه مثل الشحاطة. صاحب المقهى وأولاده من بعده ما طالبوه أن يبدل حلته ويرتدي بدلة الموضة مثل نوادل المقاهي المجاورة، فهو والمقهى سيان، بينهما علاقة عمر لا يفصل عراها حتى الموت، تبقى في ذاكرة الوادي كأغنية، يرجع قاسيون صداها). صفحة ٤٧٨.**

الشاعرية في القصص

الشاعرية في السرد تمنح صورة فنية ترتقي إلى المجاز والخيال إذ تعطينا تجديداً في المعنى وفي تركيب المفردات ودلالاتها، مما يسمح بتجاوز النثر العادي، ولهذا يمكن القول إنها ظاهرة فنية تتخطى السائد في التعابير والجمل وتنتمي إلى عنصر الفن والجمال، والأمثلة كثيرة منها:

(جواربك يا آمنة منسولة من خيوط المطر، ومناديل عرسك مغزولة من لعاب الشرانق)، صفحة ٢٦.

(النهر قصيدة، والشلال قصيدة، والمرأة الجميلة قصيدة... كلُّ ما حولنا قصائد رائعة، كتبها الله بلغته التي نعجز عن محاكاتها وتقليدها)، صفحة ٤٧٩.

(والذاكرة رزنامة الأيام الماضية... لا يذكر فارس تاريخ ميلاده، فهو مثل المدن يؤرخ عمره بالأحداث الكبرى)، صفحة ٤٨٢.

التراث والمعتقدات في قصص اعتدال رافع

التراث والمعتقدات والتاريخ والثقافة كلها حاضرة في الذهن، تستخدمها القاصة كرموز معروفة في عالم الثقافة والأدب، من خلال التضمين والتناص. فمن خلال قراءتي لمجموعَتي اعتدال رافع وجدت أسلوب الحكاية والمثل والأغاني والأساطير... والأمثلة هي الآتية:

لغة الحكاية في (**كان يا ما كان في جنون هذا العصر**)، صفحة ٣٢.

والقول الشعبي المستخدم في بداية قصة «المخاض»: (**صباح السمّ ولا صباح الدم يا عبد السميع**) صفحة ٢٦. والاعتقاد الشعبي كما في غير قصة من القصص: (**يقولون مجنونة لأنها سكبت ماء حاراً في الحمام، ولم تستأذن أسيادها الجن، وعلاقة الرقم سبعة بالتراث الشعبي مثل غسل أرض الحمام سبع مرات. منية القلب سبيعية، رقم سبعة مشقول الذراعين إلى أعلى ومتأهب للعناق دائماً، والله خلق الدنيا في سبعة أيام، على كل حبة رز سبع آيات قرآنية، وإشارة النصر**). كلُّ ذلك في قصة «شائعة».

التسمية بأسماء من التراث والتاريخ مثل عنتر الأول وعنتر الثاني وعنتر الثالث في قصة (الصفر). الاعتقاد الشعبي نلاحظه في قصة «البصمات الدامية»: (**عندما كان القمر يصاب بخسوف، كانوا يعتقدون أن حوتاً قد ابتلعه، فيصعدون مسرعين إلى أسطحة منازلهم، يصبون زيت الكاز على أكوام الهشيم التي جمعوها خصيصاً لهذا الغرض، ويضرمون النار فيها، ثم يطقطقون على صفائح معدنية لإرعاب الحوت وعصر القمر في جوفه**) صفحة ٧٦، وترديد قولهم:

(**يا لطيف... يا لطيف اجعل للبلاء تصريف**).

ومرد ذلك يعود إلى اعتقادات وأساطير عن أن بداية الخلق من الماء، إذ كان القمر والشمس نيران العالم السفلي. عند أو بعد الخلق صعد القمر إلى السماء، وكذلك الشمس لتنير الكون، وظلت الحوتة تطارد القمر، وعندما تتمكن منه تلتهم قطعة منه، لكن الرقصات التي يقيمها الناس على الأرض وصلواتهم لنصرة عالم النور والضياء، لنصرة القمر، لتكف الحوتة عن مطاردته وتعود مهزومة إلى العالم السفلي، عالم البحار والمحيطات. وهذا ما نسميه (خسوف القمر) وتفسيراته العلمية معروفة. عند الخسوف يخرج الناس يرقصون ويرددون:

يا حوته يا مكحوته **الحوتة أكلت قمرنا**

يا حوته يا مكحوتة **قمرنا أكل الحوته**

والحوتة راحت مكحوتة

واستخدام بعض الأغاني والأمثال الشعبية، مثل أغنية فيروز: **وقف يا أسمر في إلك عندي كلام**.

والأمثال مثل: (**ما حك جلدك مثل ظفرك**) في قصة «**أغصان لا تحط عليها العصافير**».

(العين بصيرة واليد قصيرة) في قصة «**حكمة جدي التي ذهبت مثلاً**».

(الرجل في البيت رحمة لو كان فحمة)، صفحة ٢٨.

(في تموز تغلي المياه في الكوز)، صفحة ٥٣.

والاستعانة في الماضي الثقافي والتراثي حين قالت: **(أهرع إلى ابن سيرين... ولا أجد في كتابة تفسيراً لحلمي)**. وقولها: **(ابحثي عن مفتاحك عند فرويد، وأنا متأكدة أنك ستجدينه)**. صفحة ٤٤٥.

أخيراً القاصة اعتدال رافع صاحبة رسالة وعلم، تتحدث عن المرأة لتبين واقعها ولتنقد المجتمع والتخلف الذي حلّت به. وهي تبتعد عن الإطالة، تبتعد عن التعقيد والتفصيلات التي قد تمدّ في طول القصة.

الهوامش

(١)- القصة النسائية العربية، اختيار يمنى العيد، إصدار مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع بالتعاون مع منظمة اليونسكو، القاهرة ١٩٩٩.

(٢)- هذه القصة مأخوذة من مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٢٨ عام ٢٠٠٦، وهو عدد خاص بالقصة القصيرة في الصفحات ١٨٣ - ١٨٥.

(٣)- قصتا (دواليب الأحلام) و(القتل يجر القتل) منشورتان في مجلة الموقف الأدبي، العدد ٥٥٥، سنة ٢٠١٧.

المراجع

- مجموعتي (الصفر) و(أهداب مالحة).

لاعتدال رافع ثماني مجموعات قصصية، طبعت هذه المجموعات الثمانية تحت اسم: الأعمال الكاملة (القصص) إصدار وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - تقع في ٤٨٨ صفحة، دمشق ٢٠١٧.

الطلاق النفسي وأثره على الحياة الزوجية

د. معمر نواف الهوارنة

أن تظل حبيس علاقة منتهية الصلاحية ولا تعرف كيف يكون الخروج منها أو إنهاؤها بأي طريقة لتبقى مرتبطاً اجتماعياً، ومن أجل البروتوكولات والمظاهر الخداعة، لهو أمر في غاية الصعوبة. وأن يكون هناك من تتحمل مسؤوليته لأي سبب من الأسباب وتظل شكلياً مرتبطاً به ارتباطاً كلياً وفي الخفاء لا تبادله أطراف الحديث اليومي، ويمكن أن يكون نقمة عليك أو أن تكون أنت ذاتك نقمة عليه لهو من أصعب العلاقات الاجتماعية الإنسانية. ويمكن أن تكون تلك العلاقة التي تنازع سكرات الموت شديد الصعوبة هي أصعب وأشد تلك العلاقات والتي هي المحور الأساسي في الأسرة، وتتمثل في العلاقة الزوجية بين الزوجين في الأسرة.

تبدأ أزمة العلاقة الزوجية من الخلافات والتوترات والمشاجرات بين الزوجين، وقد تتراكم الخلافات والتوترات والتنافر بينهما إلى حد الذروة، لكنَّهما لا يصلا إلى الطلاق المباشر، إذ تمنعهم أسباب عديدة، مستقبل الأولاد، كلام الناس، الخشية من واقع المطلق والمطلقة، فتكون النتيجة حالة من الطلاق التي تستمر فيها العلاقة الزوجية أمام الناس فحسب، لكنها منقطعة الخيوط بصورة شبه كاملة في الحياة الخاصة للزوجين، وتسمى حالة الطلاق النفسي؛ أو العاطفي.

حينما تكون شخصيتا الزوجين متنافرة سلباً، وحينما يكونان غير متفاهمين؛ أو أحدهما يعاني الاضطراب، فإن توتر العلاقات وظهور المشاكل والخلافات شيء متوقع، وسيبقى ويزداد لينتهي إلى طلاق معلن؛ أو طلاق مخبأ يظهر في صورتين: الصورة الأولى يكون زواجاً غير ممارس، ويكون مقدمة للطلاق أو الهجر الذي يسبقه، والصورة الثانية طلاق نفسي غير معلن للآخرين. إن الطلاق النفسي بين الزوجين أشد أثراً على الحياة الزوجية من الطلاق المعروف الذي ينتهي بالانفصال المكاني بين الزوجين.

الطلاق النفسي

هو وجود حالة من الجفاف العاطفي والانفصال الوجداني بين الزوجين، وبُعْد كل منهما عن الآخر في أغلب أمور حياتهما. ويرتبط الطلاق النفسي عادة بمرحلة منتصف العمر. وقد يكون الطلاق على خطورته البالغة أسهل من الطلاق النفسي الذي لا يرجى برؤه وكأنَّ الزوجين المطلقين نفسياً جثتان تعيشان مع بعض وبالجسد فحسب؛ وكأن حياتهما الزوجية ميتة وهي عرفاً على قيد الحياة.

الطلاق النفسي هو علاقة مدمرة من الداخل بين الزوج والزوجة، لو توافرت الشروط الموضوعية وتُركَ الخيار لأحد الطرفين أو كلاهما لاتخذا قرارهما بالانفصال وتحقيق الطلاق الشرعي أو الفعلي، ولكن هذه العلاقة قائمة من حيث الشكل لأسباب عديدة قد تكون دينية أو اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية، والذي يساعد على الاستمرار هو ضغط العوامل الخارجية المتمثلة بالأطفال والأهل والأبناء والوضع المادي والمجتمع، ولكن ينعكس تدمير هذه العلاقة على حياة الزوجين أولاً، وعلى أطفالهما وأهلهما وأصدقائهما لينتقل هذا التأثير إلى المجتمع بشكل أو بآخر. والأمثلة كثيرة بل بنسب مؤلمة، وباختصار الطلاق النفسي هو انفصال الزوجين نفسياً بعضهما عن بعض على الرغم من وجودهما معاً تحت سقف واحد دون الانفصال بالطلاق الشرعي الفعلي، وهو أشد أنواع الانفصال وأخطرها على الإطلاق.

ويكون الطلاق النفسي في كثير من الحالات عن طريق طرف واحد، في حين أن الآخر يجهل ذلك كلياً، وإذا كان الطلاق النفسي عن طريق المرأة؛ فإن العلاج يكون أصعب خاصة إذا وصلت المرأة إلى قناعة بعدم أهلية زوجها للقيام بدور الرجل في حياتها؛ لأن هذه القناعة تعني بصورة آلية حدوث الطلاق النفسي مستقبلاً حتى لو استمرت في زواجها بشكل طبيعي وإن أنجبت.

أسباب الطلاق النفسي

قد تعرفنا إلى مصطلح ما هو الطلاق النفسي سابقاً، لذلك يجب الانتباه إلى أهم الأسباب المؤدية إليه إذا ما كنت تعاني من تلك الحالة، فيكون الطلاق العاطفي نتيجة لعدة عوامل قد يكون الإهمال أهمها، ثم الأنانية والضغوط النفسية والمادية المتكررة، والكذب، لتتكوَّن الفجوة بين الزوجين لتنتهي بالطلاق النفسي، وهو أسوأ ما يمكن حدوثه بينهما، وأما عن أسباب الطلاق النفسي بين الزوجين فهي كما يأتي:

• الضغوط النفسية والمشاكل المادية هي من أهم الأسباب وراء الطلاق النفسي، فضغوط الحياة والأعباء تجبر كلّاً من الزوجين على الانشغال بالنواحي المادية، وكيفية تدبير أمور المنزل ولاسيّما في وجود أطفال ومصاريفهم، فميزانية الشهر وتدبير المنزل من أهم المشاكل التي تجبر الزوج والزوجة على التفكير في نفسهما دون الانتباه إلى العواطف وما قد يحتاجه الطرف الآخر.

• الكذب الذي قد يكون السم القاتل وراء انهيار العلاقة الزوجية، فمن أهم أسباب حدوث الطلاق النفسي بين الزوجين كذب أحدهم، فيحمل الكذب آثاراً مدمرة للعلاقة، ويقتل الحب الموجود بينهما، وذلك نتيجة لتدمير الثقة المتبادلة بينهما واختفاء أهم عنصر في الحياة الزوجية وهو عنصر الأمان، فيبتعد كل من الطرفين بعضهما عن بعضٍ لتتكوّن فجوة الطلاق النفسي بينهما.

• تحمل أنانية أحد أو كلا الطرفين دوراً كبيراً في تكوين الفجوة بين الزوجين، ليبدأ في التعرف على ماهية الطلاق النفسي، وذلك نتيجة لعدم مراعاة مشاعر الطرف الآخر، أو التفكير في متطلباته الشخصية فحسب، وذلك يضعف العلاقة العاطفية بين الزوجين مما يؤدي إلى تكون الطلاق النفسي.

• لا ينتبه العديد من الأزواج إلى دور العلاقة الحميمية في استمرار علاقة الزواج الناجحة ودوام المحبة والمودة بينهما، فيتم إهمال العلاقة الحميمية لأي سبب ما، لتتكون حياة جافة لا تحمل الحب مسوِّغين ذلك بالتفكير والانشغال بالأبناء فحسب.

• عدم الحرص على التواصل المستمر بين الزوجين وهو أهم ما يوضح ماهية الطلاق النفسي، فيجب على كلا الزوجين إدراك فن التواصل وأهميته الكبيرة في حياتهما الزوجية، إذ تعمل على تجديد الحب والمشاعر بينهما، فإذا غفل التواصل في دوره اقترب الطلاق العاطفي كثيراً.

• الاختــلاف الثقافي الكبير، اختلاف الأعمار بشكل كبير، والتغيرات الفسيولوجية بسبب انعدام التبويض وانخفاض نسبة هرمون الأستروجين والبرجستيرون في الدم.

• عدم تكيف كل طرف مع رغبات الآخر.

• عــدم القناعة بالشكل إطلاقاً، فكثيــرون يتحدثون حول الشكل ويدعون إلى عدم إعارته الاهتمام وهذا في اعتقادي غير صحيح، فالشكل مهم جداً، فإن الذي يتزوج امرأة غير مقتنع بشكلها على الإطلاق كثيراً ما يقع في بئر الطلاق النفسي.

مظاهر الطلاق النفسي

تتمثل أهم مظاهر الطلاق النفسي بما يأتي:

١- شيوع الصمت وضعف التواصل وغياب لغة الحوار في الحياة الزوجية.

٢- عنــف وشجــار مستمر وغياب الاحترام والليــن والرفق بين الزوجيــن وشيوع العناد والتذمر والنزاعات لأتفه الأسباب التي تعمل على إذابة السعادة الزوجية بينهما.

٣- النقاش في شؤون الأسرة وميزانيتها المالية لا تحدث وإن حدثت تنتهي بشجار.

٤- تفاعل الأبناء مع والديهم يحدث عند الضرورة وحسب التزاماتهم العامة وتكون خالية من تعابيرهم الودية ومشاعرهم الحارة.

٥- يكون الزوج مهتماً بعمله فحسب، لتمويل الأسرة باحتياجاتها.

٦- تكــون الزوجة مهتمة بشؤون المنزل والمطبخ والعناية بالأطفال بشكلٍ آلي، خالية من الروح العاطفية والمودة والألفة.

٧- يتربص كل من الزوج والزوجة بالآخر، ويلتقط زلاته وهفواته وأخطاءه ليحاسبه عليها وعلى قصوره في مسؤوليات الأسرة.

٨- المشاركة السطحية في المناسبات الاجتماعية، وفقدان المتعة والبهجة عندما يكونان معاً.

٩- يبقيان دون طلاق فعلي بسبب خوفهما من كلام الناس والأقارب أو لمواصلة رعاية الأبناء.

١٠- الانسحاب من المعاشرة الزوجية ومن فراش الزوجية.

١١- تلبد المشاعر وجمود العواطف.

١٢- غياب البهجة والمرح والمودة والتودد والأجواء الرومانسية والمداعبة في العلاقة الزوجية.

١٣- الإهمال والأنانية واللامبالاة باحتياجات ومتطلبات وآلام كل طرف.

١٤- الهروب المتكرر من المنزل أو جلوس الزوجين في أماكن منفصلة داخل بيت الزوجية «الانعزال المكاني» والأكل والشرب بشكل منفصل.

١٥- النفور الشديد من الطرف الآخر.

١٦- الشعور بالندم على الارتباط بالطرف الآخر.

١٧- التفكير بالطلاق أو الزواج بامرأة أخرى.

١٨- شيوع السخرية والاستهزاء والاستهتار والتعليقات السلبية والتقليل من شأن الآخر وجرح مشاعره بكلمات مؤذية «المظاهر الجسمية أو أي سلوكيات أخرى».

١٩- اللوم المتبادل والانتقاص من إنجازات وطموحات الطرف الآخر.

٢٠- رمي المسؤوليات على الطرف الآخر والتحلل من الالتزامات تجاهه.

آثار الطلاق النفسي

- آثار الطلاق النفسي على الأولاد:

في الحقيقة لا يمكن للأولاد أن ينموا بشكل سليم وطبيعي إلّا في ظل أم تحضنهم وأب يرعاهم، وهم بطبيعتهم لا يفضلون أحدهما على الآخر، فكلاهما مهم وأساسي للحصول على إستراتيجية متينة وعلى توازن عقلي وجسدي، وكما أن الولد يحتاج إلى كل العناصر من حب وحنان وعطف، فهو يحتاج أيضاً إلى عناصر الشجاعة والقوّة والإقدام.

في غياب البيت الطبيعي المُترع بالدف والحنان والحُبّ والسكينة والانسجام والتفاهم ينشأ الأطفال نشأة غير سليمة، ويُصابون بأمراض نفسية منها انفصام الشخصية، وفقدان الثقة بالذات والعجز عن أخذ القرارات المناسبة.

إنّ الأبناء - وعى الآباء بذلك أم لم يعُوا- وهم يقفُون يومياً على أرض من الألغام المتفجّرة ويحترقون بشظاياها، ليتشرّبوا من المشاعر السيئة، وليتجرّعوا مرارة الحياة باستمرار، مع أنّهم لا يتجرّؤون على الإفصاح عن ميولهم لخيار انفصال الأبوين بعضهما عن بعض رغبة منهم في الخلاص من واقع طالما أربك شخصياتهم الرهيفة، وهزّ ثقتهم بأنفسهم وبمحيطهم العائلي، وربّما أورثهم أيضاً عجزاً عن اتخاذ القرارات الصائبة في حياتهم الخاصة.

ولا بدَّ من الإشارة إلى تأثر الأولاد بحياة والديهم، وأن كليهما يجب أن يكون قدوةً للأطفال، فحين يلاحظ الأطفال اتفاق والديهما ووجود العاطفة بينهما فسوف يكون التأثير إيجابياً، وأمام الجفاف العاطفي بين الوالدين سيكون سلبياً بلا شك.

- آثار الطلاق النفسي على الزوجين:

فالطلاق النفسي أشبه «بالحرب الباردة» إذ لا يعلن أياً منهما الحرب على الآخر صراحة يثور عليه أو يعلن اختلافه معه أو حتى احتياجه ليتضاعف ألم الاحتياج بألم عدم القدرة على التعبير عن هذا الاحتياج، فتخيل أنك تتألم ولا تملك أن تقول إنك تتألم، وتخيل أنك تحتاج ولا تملك أن تقول إنك في حاجة لشخص من المفترض أنه الأقرب لديك، فقد تشم رائحته كل ليلة، وتستنشق أنفاسه حينما تجلس بجواره لتكمل المسرحية الهزلية التي قررت معه أن تعيشها، ولكنك لا تملك أن تشعر بالأمان مع هذه الأنفاس التي تخرج منه، وعليك أن تحولها شئت أم أبيت إلى لا شيء حتى لا يتعامل معها عقلك، فيطلب الاقتراب أو البوح برغبتك في مشاركته لك في فكرة أو حلم جميل يضمه معك أو حتى لقاء حميم أحلّه الله لكما، فهل هناك ألم أصعب من ذلك؟!! وهل هنالك ظرف أقسى من ذلك؟!

علاج الطلاق العاطفي والنفسي

أما عن علاج الطلاق النفسي فيكون في:

• زيادة الصراحة والوضوح والمرونة في العلاقة الزوجية، وإتاحة المجال لكل منهما ليقول ما لديه مع ضمان استماع الطرف الآخر.

• فتح مجال أوسع لكل من الزوجين ليشعر بالاطمئنان داخل العلاقة الزوجية، وزيادة انتباه وتقدير كل منهما للآخر...

• زيادة قدرة كل من الزوجين على التكيف المطلوب لحل المشكلة، وفهم كل منهما لسلوك الطرف الآخر.

• على الزوجة تعلّم فن الدبلوماسية مع زوجها، واللجوء إلى المديح والثناء في كل الأمور بدءاً من شكله وطلعته إلى طريقة كلامه وتعاملاته، والجميل في كيل المدائح أنها معدية، فتنتقل إلى الزوج ويرد الجميل.

• اختاري كل يوم كلمــة تناديه بها أو تقولينها له على الهاتف، واعترفي بمشاعرك تجاهه وخاطبيــه بكلمات الغزل، فيتشجــع ويبادلك بكلام أرق وأجمل تجلــب لكما الراحة وتفرض عليكمــا التقارب والألفة والحميمة، وبرأيي يجب علــى المرأة أن تجهر وتعبر عن حبها؛ لأن الرجل يكون من النوع الصامت الذي لا يعرف كيف يعبر عن مشاعره.

نصائح للزوج:

١- عدم إظهار عيوب الزوجة سواء في الملبس أم الطعام أم الكلام.

٢- تحدث معها في اهتماماتها وأحوالها وهواياتها.

٣- إن كنــت خــارج البيت بادر زوجتك بعبــارات المودة مثل اشتقت إليــكِ أو أن الرجل لا يشعر بالراحة إلا في بيته ومع شريكة حياته هذه العبارات بسيطة ولكنها تُحدِث دفعاً كبيراً في نفس المرأة.

٤- يفضل أن تناديها باسم تتحبب به إليها.

٥- قَبِّــل رأسهــا إذا بذلت جهداً مــن أجل راحتك، واعلم أن كلمة شكــراً تحب المرأة أن تسمعها باستمرار؛ فإذا بخل بها الرجل فإن الحزن والألم يدمران قلبها.

٦- ماذا لــو قدمت لها هدية، ليس المهم ثمنها ولكن بقيمتها المعنوية تستطيع أن تجلب لها ولك السعادة.

٧- عندما تسنح لك الفرصة خذ زوجتك وامشِ معها في حديقةٍ أو متنزه، ذلك يعطيكما فرصة للكلام والتقرب بعضكما من بعضٍ ويضفي عليكما الراحة النفسية.

٨- احذر أن تمشي أمام زوجتك وتتركها خلفك تمشي وحدها فمن شأن ذلك أن يشعرها بأنك تخجل من أن تكون زوجتك وهذا يجرح شعورها.

٩- امتــدح زينة زوجتك وملابسهــا واهتمامها بنفسها لأن عــدم امتداحك إياها يحطم معنوياتهــا، كما لا تنسى أن تردد كلمات الحــب والثناء على زوجتك ولا تقل: إن ذلك للأزواج الصغار ونحن كبرنا، فالمرأة تحتاج دائماً للحب حتى لو بلغت من العمر ما بلغت.

١٠- عندمــا تجد زوجتك في همٍّ أو حزن بسبب مشكلة عصيبة طرأت على أهلها، فعليك أن تبــادر للتخفيــف عنها والوقوف بجانبها بكل رضا منك، واجعل لك هدفــاً في الحياة تسعى إليه، فالزواج ليس غاية في حد ذاته بل هو وسيلة لغاية أعظم، وهي حماية المجتمع من الانحراف.

١١- القيام برحلات ترويحية بصفة دورية للراحة والاستجمام والتجديد، فمن لا يحسن فن الراحة ولا يحسن فن العمل يعيش حياة بائسة كذلك القيام بالزيارات العائلية وصلة الأرحام كل ذلك يُذهب الملل.

نصائح للزوجة:

١- اعلمي أيتها الزوجة أن زوجك طفل صغير، فالنساء بمجرد إنجاب الأطفال تنسى زوجها وتحول كامل اهتمامها إلى البيت والأبناء، وتنسى النساء أن الزوج أحوج إلى العناية والرعاية والحب. إنه مثل الطفل الذي ينتظر دائماً من زوجته أن تحنو عليه.

٢- لا تسمحي لأولادك بالنوم في سريرك ألم يحن الوقت لكي يجد زوجك سريراً مريحاً وزوجة في انتظاره تسامره، وتتقرب منه وتحدثه عن أحاسيسها وتنصت إليه بكل عناية وانتباه واهتمام؟

٣- عند عودة زوجك من العمل لا تبدئي بالكلام معه كيف تشعر؟ أو كيف يسير العمل؟ لأنه سيجيبك بشكل مقتضب جداً لذلك قولي له: هل كان ذلك كما كنت تتوقع؟ هنا ستكون الإجابة مطولة ولاسيّما عندما تبدئين جملك بكلمات رقيقة مثل: عزيزي.

٤- ليكن موضوع نقاشك مع زوجك محدداً وهكذا تكون القاعدة الأولى لحث زوجك على الحديث معك على أن يكون الموضوع محدداً وأسئلتك واضحة بقدر الإمكان وغير غامضة أو عامة.

٥- لا للوجه العابس: عند عودة زوجك من سهرته لا تقابليه كما تقابلينه كل يوم بوجه عابس، لأنه في هذه الحالة سيزداد بغضاً لك ولبيتك ولن تفلح معه مناقشته المتكررة في الأسلوب نفسه كما يقولون: من الخطأ أن نقوم بالعمل نفسه ومن ثم نتوقع نتائج مختلفة. ولأنك جرَّبتِ هذا الأسلوب ولم ينفع، فالأجدى تركه نهائياً وعدم إضاعة الوقت في تكراره.

٦- شاركي زوجك اهتماماته: فإن كان يميل لتخصص معين حاولي أن تثقفي نفسك في التخصص نفسه وأشعريه بمحبتك له وفرحك برؤيته وبيِّني له أن الوقت الذي يقضيه في الخارج هو وقت اجتماعكما وتربية الأطفال.

٧- أشعريه بضعفك عن تحمل المسؤولية وحدك، وأنك تتمنين قربه ليسمع أسئلة أطفالك عنه، وإياك توبيخه أو سرد مضار ابتعاده لأن هذا يشعره باتهامك له بالتقصير ومن ثم سيغضب.

٨- الرجل يحب التغيير، فهو يحب أن تتغير زوجته من أجله كل يوم ليس في الطباع وفي الملامـح بل تغيير الملابـس والتسريحة والماكياج، فعندما تهمليـن نفسك سيرفض النظر إليـك لذلك ارتدي أحلى ما لديك عنـد موعد قدومه وارتدي الثياب التي اشتريتها له وليس للآخرين.

٩- جـددي غرفة نومك وابدئـي بتنويم أطفالك أولاً، ثم غيـري مفرش السرير وافتحي إضـاءة خافتة وعطري غرفة النوم ومن الجميـل صنع طبق خفيف وكأسين من عصير معين فحتماً سيفرح وسيكون ذلك سبباً قوياً للعودة مبكراً.

وأخيـراً: لكما أنتِ أيتها الزوجـة وأنت أيها الزوج: تخليا عن الكبريـاء والأنانية وليمنح كل منكمـا لحظات السعادة، فالحياة الزوجية تحتـاج إلى الحب وكثيرٍ من الصبر وأنتما معاً تستطيعان أن تنهيا حالة السكتة العاطفية التي أصابت حياتكما وجعلتها راكدة لا حراك فيها فاقـدة لكل معنى جميـل، واعلما أن الحياة فيها أشياء جميلة تستحـق أن يضحّي من أجلها الإنسـان فاجعل هذا الشيء الجميل عزيزي الرجـل زوجتك وأنتِ أيضاً أيتها الزوجة الرجل أجمل ما أعطته لك الحياة.

المراجع

(١)- ماري ويلز، روز: تكيف الأطفال مع مشكلة طلاق الوالدين، القاهرة: دار الفاروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

(٢)- محفوظ، نجلاء: الطلاق المشاكل والحلول، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩م.

(٣)- محمد شبلي، ثروت: الطلاق والتغيير الاجتماعي في المجتمع السعودي، السعودية: دار المجمع العائلي، ١٩٩٠م.

رصيف بُروتُس

علي كنعان

(أهم ما يذكره تاريخ روما من أمثال: It tu Brutu! «حتى أنت، يا بروتس!» وقائل المثل يوليوس قيصر حين رأى صديقه بروتس يشارك الآخرين في قتله).

في رحابِ اختمارِ المودّاتِ...
والشام أيقونة من حكايات لقمان،
كان الرصيف
واحةً للمشاوير والحبِّ والصحبةِ الدافئة
يذكِّر سرب الطيور لدى بردى...
وألوف القرى
برائحة الخبز... أيام كان الحطب
سيد البيت والدفء والفرح المشتهى
وحنوةِ تنّوره في أماسي الشتاء
على نسوة الحارة السامرات
- بلا حرسٍ أو وصاية! -
حوالي جميراته الباقية.
تلك مدرسة لليتامى...
وطيب الأهالي
أغلقتها الثلوج...
(وإياك... إياك، يا مفتري، أن تقول
إنها استوطنت في الرؤوس
وحاق بها فقهاء التكايا
ولم يبقَ في الساح غيرُ التيوس!)

❁❁❁

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.



ويوم استطارت ذئاب المغول
لتجتاح بغدادَ قلبي
وتفترس المتحف البابليّ
وتجعل عشتار جارية
في بلاط لصوص سمرقند
وانهار تموز مغتسلاً بدمه
تحت جائحة من قطيع الخنازير
هربتُ عجولاً كأي جبان
لآوي إلى ظل محمية من رمال
وأغرق في حقبة من سراب.

❀❀❀

وفي آخر الزمن الخلّبي
رجعتُ إلى ظل أمي
بصحبة عكازي المقدسيّ الأمين
ولكنني لم أجد أثراً للرصيف!

❀ ❀ ❀

مَنْ هذهِ؟

علوش عساف

مَنْ هذه؟
مَنْ تلكَ؟
مَن هُمْ هؤلاءْ؟

❁❁❁

مَن أيقظ الشَّمسَ اليتيمةَ
مِنْ سَريرِ الأولياءْ
كَانَتْ وكَانَ اللّيلُ
يَغسلُ نصْفَه البَاقي
بِدَمعِ الأشقِياءْ

❁❁❁

كَانتْ تُمَشِّطُ لَيلَ غُرْبَتِها
مَواويلاً وتَنْسجُ مِنْ حَريرِ النَّهدِ
شَالاً فَاغِرَ الشَّهواتِ
يَحْنُو للّقاءْ

❁❁❁

مَنْ هَذه؟
مَنْ تلكَ؟
مَنْ هُمْ هَؤلاءْ؟

❁❁❁

كَيفَ استطاعُوا
وَشْمَ أجفانِ البَنَفسجِ بالبُكاءْ

❁❁❁

كيفَ استفاقَ الغيمُ من حُلُمٍ
يُضَمِّدُ جُرحَ هَذي الأَرضِ
يَحملُ ظلّهَا
قَمراً وَمَاءْ

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

كَانَتْ عَلَى شَفَةِ البَلابِلِ
رَعْشَةً وَخَلِيَّةً للشَّوقِ
نَائِمةً بِحُضْنِ الكِبرياءْ

❁❁❁

قُمصانُها مَبْلولةٌ بالوَجْدِ
يَلْفَحُهَا غُروبٌ لاحَ
في ضَوءِ الدُّعاءْ
أَهْدابُها لُغَةٌ
تَفيضُ حُرُوفُها عِطْراً
يُسَافِرُ في خلايا النَّجْمِ
يُشْعِلُ شَمْعَةَ الأَشْواقِ
في لَيْلِ الرَّجَاءْ

❁❁❁



أَحْلامُها صَبْرُ النَّخيلِ
يَهُزُّهُ عَطَشُ التُّرابِ
إِذَا تَثَاءَبَ بَوْحُ لَهْفَتِها
ولاحَ عَلى جَبينِ الأُفقِ
طَيفُ حَيَائِها
قَمَراً يُدَاعِبُهُ الحَيَاءْ
مَنْ هذِه؟
مَنْ مثلها؟
من؟
غاب عن كُتبي الجوابْ

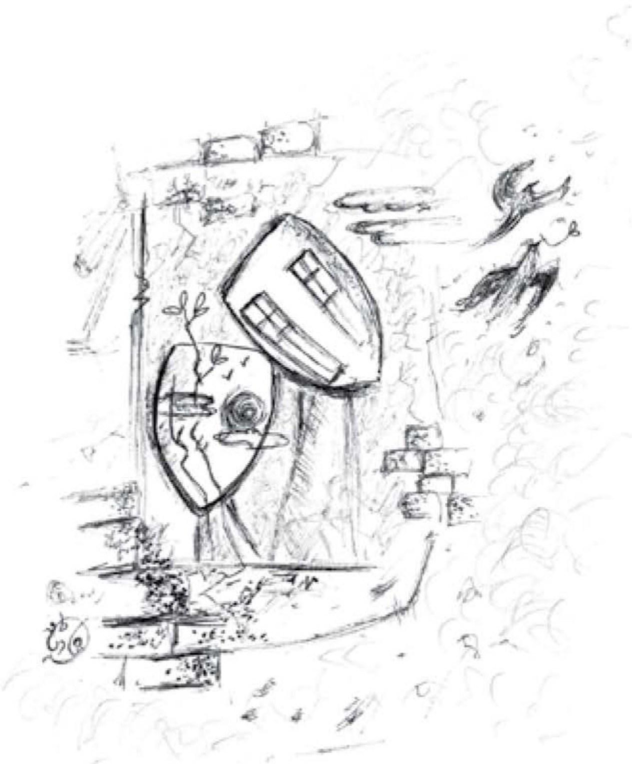
❁❁❁

هي ليس يشبهُها
سِوى معنى الهواءْ

❁ ❁ ❁

الظبي يعدو في دمي

يحيى محي الدين



لا تعبثي
-إن قل بوحي-
بالسطور
فهنا غفتْ أسرار وجدي
بين ظل للشهيق
وعند وعد للخدور
رتّبتُ أحلامي على قبلٍ
فواحدة إذا ذاب اللمى
والباقيات
مكثْنَ للكأس الأخير
لـمّي ظهورك
من تعابير الهوى

- العمل الفني: الفنانة ناديا داوود.

ودعي أصابع ليلنا
تعلي المجاز بشرفة التعبير
لا تعبثي مثل الصغار بدمية
فتغيّري أفق العناق
بعتمة التبرير
لهفي على النارنج
إذ شاهدته
يُبدي حياءً أول التكوير
قد جاءه وحي الندى
وقصائدي تمشي الهوينا
في تجاعيد السرير
هذي مكائد غفوتي
اشتعلت كقافية...
بإيلافِ الزهور
ورعتْ وداد الروح
إذ يصبو كأشغال الفراشة
في مدارات البخور
هذي شموع العمر نذرفها
بتوقيت الندامى

كلما عبثتْ مرايانا
بإيقاع الحرير
ورمتْ وداعةُ خفقتي
أستارها
فاستيقظ الوقت الجميل
طقوسَ همسٍ بالصدور
لا تعبري كغزالة
والظبي يعدو في دمي
عدو المهارى
في صباحات الحبور
وتماثلي للعشق أسراباً
أفكلما ابتكر الفؤاد
وسيلةً
لململتِ حسنك
في حماقات العطور
وتركتِني لغضاضتي أرنو
لذيّاك الذي
أقصى شعوري خلسةً
في اللاشعور.

❁ ❁ ❁

في الطريق إلى قاسيون

محمد الخالدي ❀

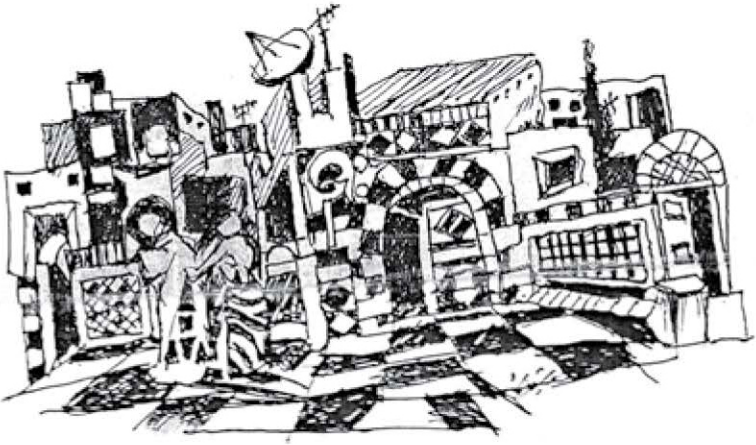
لم يكنْ لي دليلٌ
تهجّيتُ وحدي الطريق إليه
تُحاصرني الأعينُ النُّجلُ أنَّى التفتُّ
فهل بينهنّ -تساءلتُ- شمسُ النّظامِ
وهل جاورتْ مكّةُ الشامَ؟

في غفلةٍ من عيون الزمانِ
مضيتُ وبي رهبَةٌ:
-الطريقُ قصيرٌ فهل يا تُرى سيَطولُ.....
....
أنا الآنَ في الصالحيةِ بين الجموعِ
أرى قاسيونَ كأنّه يدنو ويحنو عليَّ

أغُذُّ المسيرَ إليه، إلى سفْحه
حيثُ يرقد في دَعة خاتمُ الأَولياءِ
ووارثُ سرِّ النّبيّينَ...
غام الزمانُ وماد المكانُ
وهأنذا الآنَ أصعد—متّئداً- تلّةً:
خطوةٌ... خطوتان... «المقامُ يرحّبُ بي»
قِيل لي في الخفاءِ
خلعتُ ببابه نعليَّ
لم أسألِ السادنَ المتكوّمَ في البابِ
عن مرقد الشيخ لكنّني
شمتُ برقاً خفيّاً يشير إليّ،
انعطفتُ يميناً

❀ شاعر وروائي تونسي.

- العمل الفني: الفنان رشيد شمه.



وإذْ بيَ في حضرة الشيخِ
أوقدتُ بعض الشموعِ
قرأتُ على روحه ما تيسّر من آيِ ذكرٍ حكيمِ
فهلّتْ مراءٍ وراقتْ مراقٍ
ومُدّتْ غلائلُ من سُندسٍ،
رحّب الشيخُ بي من وراء الغيوبِ:
-«هَلاَ بسميّي... هلا بسميّ الرّسولِ
ووارثِ أمجادنا»
ثم ها هو يعرجُ بي
في السموات بين المجرّاتِ تُزوى...
أرانيَ ما لا يُرى ثم أودعني
بعضَ أسراره...............
....
أتذكّرُ كنتُ صباحاً
بسوق الحميديّةِ اكتظّ بالفاتناتِ
يجُبْنَ أزقتَه وسْط ضحكاتهنّ الحيّيةِ
والوشوشاتِ... تذكّرتُ:
كنت أسير قريباً من القلعة انتصبتْ كالأوابدِ،
منبهراً بالحجارةِ والنّقشِ أو بالطّرازِ
تناهتْ إلى مسمعي «رقصةُ الستّ»
للنقشبنديِّ من حانةٍ في الجوارِ
ورُبَّمَا من محلٍّ لبيع العصائرِ
لا أتذكّر كلَّ التفاصيل لكنني أتذكّرُ
أنّ العيونَ الكحيلةَ كانتْ تحاصرني
حيثما سرتُ، تخفُرني في غدوّي
وتخفُرني في رواحي
وها قاسيونُ يلوّح لي بالتحيّةِ
كم زمناً سوف يمضي
وكم أرَضين سأجتازها... للوصول إليه.

❀ ❀ ❀

شجر دائم الاخضرار

هزوان الوز

سحبت صبحيّة المفتاح من قفل باب البيت الذي تسكنه منذ ما يزيد على العام، وعلى نحو تلقائي أمسكت يد محمود الذي اعتاد ذلك بعد أن تحولت مهمة إيصاله إلى المدرسة من أبيه إلى أمه.

تابع الاثنان سيرهما إلى المدرسة، التصق محمود بأمه أكثر، ومع أنهما كانا يسيران فلم تمنعه الحركة من أن يسند رأسه إلى بطنها، وعندها تأهبت داخل الأم أحاسيس ومشاعر متعددة ومتناقضة... حب وخوف وقلق وطمأنينة، توقفت صبحيّة قليلاً بسبب ازدحام طارئ، وبالطبع توقف محمود ثم ألصق رأسه أكثر ببطن أمه فسرت رعشة في جسدها تشبه تلك الرعشة عندما كانا في الجرار الزراعي وهما في طريق الهروب من جسر الشغور إلى اللاذقية، يومها لم تكن تفكر بأي شيء غير النجاة، إذ أصبح البقاء على قيد الحياة صعباً. ويتابعان السير إلى المدرسة، ويدور في رأسها التفكير فقد مضى على تركها جسر الشغور أكثر من عام وإلى الآن لم تستطع أن تفهم أو تستوعب ما جرى، رأت أشياء كانت تسمع بها في الحكايات ولم يخطر ببالها يوماً أنّ تلك الحكايات يمكن أن تصير واقعاً. ولطالما كانت تتساءل في سرها عن أحلامها وأمنياتها الكثيرة

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

التي لم يتحقق منها شيء، ولم تصبح واقعاً، أما تلك الأمور فلماذا حدثت وصارت واقعاً؟ ولماذا لم تتحقق الأحلام الجميلة؟!

كانت تحلم بحياة هانئة في بيت واسع ونظيف يدخل إليه الهواء وأشعة الشمس، وبأقرباء وجيران يبادلونها المحبة، وبزملاء في العمل يتعاونون معها، لكنّ ذلك كلّه لم يتحقق، بل تحقق حفل الجنون الذي لم يكن الناس قبله يصرِّحون بهذا المخزون من سوء الأخلاق والحقد والرغبة في القتل.

استفاقت من شرودها الموجع فقد شدّ محمود يدها وسحبها إلى الطريق المؤدي إلى المدرسة، وفجأة ترك يدها وركض نحو جابر، ومن غير مقدمات أو سلام قال لصديقه جابر: تفرّج... هذه هي المحفظة التي أعطتني إياها المعلمة البارحة. وهو يعرف أنّ التلاميذ جميعاً حصلوا على حقائب وقرطاسية، وبسرعة استدار جابر الذي كان يحمل الحقيبة على ظهره بحركة قصد منها أن يرى محمود حقيبته.

لم تكن صبحيّة قد رأت أم جابر قبل اليوم لكنّها تعرف أنّ لابنها صديقاً يحبه فقد حكى لها كثيراً عنه، وبدت كل من الوالدتين وكأنها تعرف الأخرى منذ زمن بعيد، وتواعدتا على لقاء قريب في بيت أم محمود، التي لم تجد حرجاً في دعوة أم جابر لأنّ بيتها مؤلف من غرفة واحدة وفسحة تستخدم للاستحمام أو لقضاء حاجة، مع أنها في الأساس للطبخ ففي إحدى زواياها طباخ غاز صغير وإلى جانبه فناجين وصحون وأدوات للطبخ، وقد فصلت أم محمود بين ما تراه مطبخاً، وما تبقّى من الغرفة بساتر قماشي معلّق بحبل محني الظهر.

تكرر لقاء الوالدتين، وكانت الدموع هي القاسم المشترك عند لقائهما، كانتا تبكيان على الماضي والحاضر، ولم يكن المستقبل مطمئناً تماماً لأي منهما، فصبحيّة تعرف أن والد محمود رقيب في الجيش يحمل دمه على كفه وقد يأتيها خبر استشهاده في أي وقت، أما أم جابر فكانت تقول إنها لا تعرف أي شيء عن زوجها، وإنَّ كلّ ما تعرف هو أنّها فرّت بابنها جابر وبروحها من الموت الذي كان يحدق بأهل مدينة جسر الشغور على امتداد مناطقها. هناك أسئلة كثيرة لا تعرف أي منهما الإجابة عنها، وفي المقدمة كيف كبرت علاقة المحبة بينهما. وتعتقد صبحيّة أنّ السبب في ذلك يعود إلى هذا المصير الذي رسمته الحرب لهما ولغيرهما، وأصبحتا تستعينان على ظروف الحياة وأعبائها، كانتا تتحدثان في أمور كثيرة لكن أياً منهما لم تجد الجرأة الكافية للحديث عن اختلاف مذهبها عن الأخرى، وكثيراً ما عبرت أم جابر عن الموضوع مواربة، إذ كانت

تقول لأم محمود: والله أختي أختي بنت أبي وأمي، أشعر أحياناً أنني أحبك بقدر ما أحبها ولا فرق بينكما عندي في شيء إلا أنها هي بنت أبي وأمي، فتردّ أم محمود آنذاك وبأسلوب موارب: دعينا نتفق ونتعاون على ما يبقينا على قيد الحياة، وبعد الموت سيتكفل الله بنا كما يشاء.

وتمسح كل منهما دموعها، وتقول: الحمد الله على كل شيء، الحمد لله في كلّ صباح أفتح عيوني على وجه ابني...

❀❀❀

في الغرفة عند صبحيّة كان الأربعة بعد عودة أم جابر وصبحيّة من اجتماع أولياء الأمور في المدرسة، وكان الاجتماع مؤثراً فقد لامست المديرة بحديثها شجون الحاضرين ودغدغت شعورهم بحتمية قدوم المستقبل الواعد المفرح، وبالمناسبة فقد كانت صبحيّة في كل مرة تقابل مديرة المدرسة تعود مفعمة بالآمال، وتشعر أنّ الدنيا بخير أو ستكون بخير، وأنّها ستعود قريباً إلى بيتها في جسر الشغور.

سألت أم جابر صبحيّة بعد أن مَهَّدَت: عسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم. فضحكت صبحيّة، وقالت: وما هو الخير؟ قالت أم جابر: أحياناً أرى أنّ ما حلَّ بي وبأسرتي وأقربائي وهجّرني كان سبيلاً إلى التعرف إلى أناس لم أكن لأتعرف إليهم من دون الذي حصل ووقع.

نظرت صبحيّة باندهاش وإعجاب إلى كلام أم جابر، فصبحيّة لم تكن بعيدة عن الثقافة والمعرفة، فقد كانت تعمل في مؤسسة ثقافية تُعنَى بهذا الجانب، وقد لفتها كلام أم جابر، إذ عبرت عن قضية خطيرة بكلام بسيط. ساد صمت قصير بينهما، تلاقت عيونهما، وكانت عينا كلّ منهما طريقاً مفتوحاً إلى قلبها، اقتربتا من بعض وضمت كلّ واحدة الأخرى إلى صدرها وبكت على كتفها، أبعدت أم جابر صبحيّة قليلاً ونظرت إليها، ومن خلال الدموع في عينيها قالت لها: إذا كان الدين سيجعلنا بعيدتين عن بعض ولا نحب بعضنا فأنا لست بحاجة إليه.

ضحكت صبحيّة، وقالت: يا أم جابر كأنك تقولين إذا كان الدين له حقوق كثيرة علينا فنحن لنا عليه حقوق أيضاً.

وعادتا لتتعانقا ثانية، ولم يترك جابر ومحمود الفرصة تفوتهما فاندفعا يتعانقان أيضاً، وعادت صبحيّة لتعلق: والله صحيح... إنّ الإنسان عدوّ ما يجهله.

❀❀❀



تطورت العلاقة بين أم محمود وأم جابر وكبر الحبّ بينهما من جهة وبين محمود وجابر من جهة أخرى، ومما زاد في ذلك أنّ أم جابر تمكنت من إيجاد غرفة قريبة من الغرفة التي تسكن فيها أم محمود، وكان ذلك سبباً في فرح كبير للجميع، وأصبح محمود يدرس ويكتب وظائفه عند جابر وبالعكس، وأحياناً ينام أحدهما عند الآخر، ولم يكن هذا الحب هو الذي لفت انتباه صبحيّة أو أم جابر، بل ما لفت انتباه كل منهما أنّ ابنها أصبح يردد عبارات: قالت المعلمة... المعلمة تحب... المعلمة لا تريد... في المدرسة، في المدرسة... لذلك سألت أم جابر صبحيّة مرّة: هل يردد محمود ذكر المعلمة كثيراً في البيت مثلما يفعل جابر؟ فضحكت صبحيّة، وقالت: لا... لكنني أشعر أنّ المعلمة والأولاد والمدرسة في بيتنا. وبالمناسبة فقد تذكرت أمراً أحببت أن أسعدك به، منذ يومين وبعد عودتهما من المدرسة كانا في غاية السعادة والمرح والنشاط، يرسم أحدهما بيده في الهواء رسماً ليخبره الآخر عمّا رسمه، وكانا يتبادلان الأدوار، يرسمان... يجيبان... يضحكان، ومما سمعته من الإجابات ألفاظ مختلفة الشكل، متعرجة، مركبة... مفصصة...

سألت أم جابر: وماذا كانوا يقصدون؟ ابتسمت صبحيّة وقالت: وأنا سألتهم عن ذلك، وما إن انتهيت من السؤال حتى أخذ كل منهما وضعية المعلم.

جابر: درسنا اليوم في علم الأحياء عن أوراق النباتات والأشجار.

محمود: عن أنواعها ووظائفها وألوانها واختلاف أشكالها وحوافها.

ثمّ رسم شكلاً في الهواء، وسألني: ما نوع هذه الورقة؟

قلت: جابر سيجيبك، فهذا السؤال أبسط بكثير من قدراتي. وكنت بذلك أتملص من الإجابة.

جابر: نوعها قلبية الشكل، وكمثال عليها من الأوراق «البيغونيا».

وتتابع صبحيّة: ولو أنّه رسم شكل القلب في الهواء أو جعل من يديه شكل القلب لعرفت، ولكنه عبَّر عن ذلك بأن كوّر قبضة يده.

وعندما قلت له ذلك أجابني: ما دمت أعبّر عمّا أريد على نحو صحيح فأنا حرّ في أن أوظف معارفي التي أحصل عليها من أي مصدر من مصادرها.

وقبل أن تنهي أم محمود حركة الإعجاب وذلك بأن مطت شفتيها تابع جابر: هذا ما يلح عليه أساتذتنا في المدرسة.

ثم حرَّك إصبعه بحركة مستقيمة إلى الأمام، وسألني عن نوع الأوراق التي تعبِّر عن تلك الحركة.

قاطعه محمود: أرجوك دعني أعبِّر لها عن ذلك.

وأخذ يحرك يده وكأنه يخيط بإبرة، وكاد جابر يقع من الضحك، وبصوت عال يقطّعه الضحك: إبرة، إبرية. وتابع محمود حركة الخياط بيده وهو يضحك.

صبحيّة: عند ذلك الحد تركتهما لمرحهما وسعادتي بهما كبيرة، وذهبت لأشغالي، ومن يومها وأنا ألعب معه لعبة التعبير عن الأوراق وغيرها، فإذا أراد أن يعبِّر لي عن حبه يشكل بإبهاميه وسبابتيه شكل القلب، أو يقول: «نيا» ويقصد «البيغونيا»، وإذا ما رغبت في ثنيه عن القيام بأمر ما ولو كان ذلك من باب المداعبة فكنت أعبِّر بإصبعي عن الورقة الإبرية بحركة الوخز، أو عن الرمحية بحركة شكة الرمح، أو بحركة النشر عن حافة الورقة المنشارية، ولم يكن لعبنا يقتصر على معارفنا في العلوم الطبيعية، فقد وسعنا ذلك إلى الجغرافيا والتربية وإلى كلّ ما نقدر عليه.

ثم تابعت بلهجة فيها شيء من الحسرة: كان يجب أن يكون ذلك منذ زمن، فالمدرسة هي التي تربي لكننا جعلنا بينها وبين البيت وغير البيت حواجز، جعلنا أولادنا يعتقدون أن ما يقرؤون في الكتب هو مجرد كلام كتب، وما يسمعونه في المدرسة كلام معلمين يحتاجون إلى من يعينهم، كنا في البيت نتكفل بتبديد نصف ما يسمعه التلميذ في المدرسة، ويتكفل بعضهم بما تبقى...

وتتذكر أم جابر ما تود إبلاغها به، وتخبر أم محمود أن يوم الإثنين بعد الدوام مباشرة هو موعد اجتماع الأولياء في المدرسة لمناقشة المناهج التربوية الجديدة بشكل رئيسي.

❁❁❁

في صالة المسرح بالمدرسة والتي أصبحت مكاناً يلجأ إليه التلاميذ عند وقوع خطر أو ما يشبهه وقفت مديرة المدرسة ترحب بالحضور، وتخبرهم بموضوع لقاء اليوم، مشيرة إلى أهميته نظراً لأنه يتعلق بالمناهج المطورة المطبقة في هذا العام، فهي شأن يهم الجميع، ومناقشته واجبة، ومن الضروري توضيح معاييره لأولياء التلاميذ والاستماع لآرائهم.

وبعد التحية بدأ الموجه الموفد من مديرية التربية بالحديث عن المناهج المطورة التي ترى أن التربية قضية مجتمعية لها أثر كبير في مستقبل الوطن وأبنائه، وبيّن المتحدث ضرورة تطوير المناهج وربطها بالواقع ومتطلباته وبإعادة إعمار الإنسان والحجر، وكان الحديث شفافاً واضحاً مع الإلحاح على أن زمن التلقين الذي يعطل دور العقل الأساسي في التفكير المنتج لم يعد مقبولاً، وتجاوزه واجب، وهذا ما تلح عليه الوزارة في مناهجها.

واستمر الاجتماع مدّة تقارب الساعتين بين عرض واستفسار ومناقشة وإيضاح، وكانت أمارات الارتياح بادية بوضوح على المشاركين والمستمعين.

وبعد انتهاء الاجتماع، وخلال الطريق إلى بيت أم جابر قالت صبحيّة: يبدو أن المناهج لم تعد كلام كتب، فقد شعرت اليوم أنّها منّا ولنا.

علّقت أم جابر: ومن ملاحظاتي على جابر أنه أصبح يحب الكتاب والمدرسة، وبالحقيقة فقد صرت أنا أكثر قرباً من المدرسة.

لم يكن جابر ومحمود متحفزين للقاء والدتيهما، كانا منهمكين بتلوين الرسم الذي سيقدمه كلّ منهما غداً للمعلمة، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعهما من عرض الرسم عليهما وطلب رأيهما، وكان محمود أكثر سعادة إذ سيقدم للمعلمة إضافة إلى الرسم بيتاً من الشعر العربي مكتوباً بخط الرقعة وبشكل جميل.

❁❁❁

في بيت أم محمود بعد ظهر الخميس كان الأربعة أمام التلفزيون، اعتادوا عدَّ هذا الوقت من كل خميس للترويح وشرب الشاي والتسلية، وكان حالهم اعتيادياً إلى أن بدأ عرض أخبار الحرب، ومما عرض مشهد إقدام المسلحين على إعدام أناس كانوا قد اختطفوهم عندما اجتاحوا إحدى قرى الجسر، كان المشهد واضحاً بخطوطه العريضة مموّهاً بتفاصيله وذلك حرصاً على المشاهدين،

إلاّ أنّ التمويه لم يستطع أن يقلل كثيراً من وحشية الفعل المرتكب وقسوته، هذا بالإضافة إلى جرائم أخرى ارتكبت لا تقل فظاعة، لتشكل واقعاً يصعب تحمله.

وفي ذاك اليوم لم يطل بقاءهم مع بعض، عادت أم جابر مع ابنها إلى بيتها بحجة أنّها متعبة قليلاً وتريد الاستراحة، وسحبت ابنها من يده فلم تكن ترغب في بقائه في ذلك اليوم عند أم محمود، لقد حدث أمر فظيع، ولم يكن حال أم محمود مختلفاً عن حال أم جابر، كانت الهواجس تأخذ كلاً منهما إلى البعيد المجهول.

لم ينقطعا عن بعض، لكن أصبحت أم محمود تختلق الأسباب دائماً لتذهب مع ابنها عندما يريد الذهاب إلى بيت جابر، وكذلك أصبحت تفعل أم جابر، فلم تعد أي واحدة منهما ترغب في وجود ابنها بمفرده عند الآخر.

وكل واحدة منهما تستحضر في ذهنها حوادث وشائعات تعزز هواجسها، لكنهما كانتا أيضاً تستحضران الواقع المعاش بينهما وتستبعد الواحدة غدر الأخرى بها أو بابنها، أصبحت حياتهما يسودها الحذر الكريه المقيت، وتناقص وقت لقائهما مع بعض، وكان يمكن أن يتناقص أكثر لولا أنّ المعلمة وعلى نحو طبيعي كانت تطلب من جابر ومحمود أن يعملا بعضهما مع بعض، وتشكلهما في فريق واحد، وتقدمهما أحياناً نموذجاً لمحبة التلاميذ لبعضهم وأكثر من ذلك.

كانت أم جابر تقول في سرها: الحمد الله على أن المدرسة لا تترك فرصة لانقطاعهما عن بعض. وفي الوقت نفسه كانت صبحيّة ترى أن المدرسة توفر لابنها فرصة استمرار صداقته مع جابر... وتوفر لها الذريعة لتبقى على علاقتها بأم جابر.

العطلة الانتصافية لم تكن ملائمة للقاء صبحيّة وأم جابر لأنها مغرية لأقارب كلّ منهما بزيارتهما، ولا سيما أنهما تقيمان الآن في اللاذقية.

كانت شقيقة صبحيّة مرام مستلقية على فراش قليل السماكة والعرض، وكذلك صبحيّة وإلى جانبها محمود يغط في نومه.

سألت مرام: ألا تخافين من البقاء وحدك مع طفلك في هذه المنطقة؟

أجابت صبحيّة: في البداية كان هذا الشعور يراودني، وشيئاً فشيئاً وبعد مخالطتي لسكان المنطقة الأساسيين لم أرَ أي أمر يستدعي ذاك الشعور.

- أكثر ما أثار استغرابي علاقتك بأم جابر، وقد أخبرتني أنّ ابنك ينام عند جابر أحياناً، ألا تخافين من أن يذبحوه أو يفعلوا به شيئاً؟!

- لا... وعندما كان جابر ينام عندنا كنت أشعر بكثير من المحبة والعطف عليه، وأعتني به.

❀❀❀

علـى الكورنيش البحري الذي يزنر المدينة كانـت أم جابر وابنها مع عمتها تتمشيان، ثم توقفتا لتستندا إلى سور الكورنيش وتسرحا النظر بالبحر امتداداً إلى الأفق البعيد...

لم تستطع أم جابر أن تلتقط شيئاً من هذا المدى أو المشهد برمته، بل كانت تنبش الذكرى من داخلها.

سألتها عمتها: أم جابر... ماذا يوجد بعد البحر؟

ردّت أم جابر: لا أعرف... لكنني أرى نهايته هناك... عند الأفق البعيد.

- لكنني أعرف أن بعد البحر بلداناً أخرى وشعوباً، وهو ما تعلمناه في مدارسنا وعلمناه لطلابنا.

- وماذا تقصدين بذلك؟

- الحياة ليست ما نراه بعيوننا فحسب، هي أكبر، أعمق، وأبعد، ولن تنتهي...

- كان يجب أن تكون معك صبحيّة لأنها ستفهم عليك أكثر، مع أنّ كلامك أراحني وجعلني أشعر بالطمأنينة.

❀❀❀

انتهـت العطلة الانتصافية ولم تعد العلاقة بين أم جابر وأم محمود كما كانت، لكنها لم تنقطع، وهذا ما أثّر قليلاً في العلاقة بين جابر ومحمود، إلا أنّ ذلك لم يكن مريحاً لأيّ منهما، وكانت كل واحـدة تزور الأخرى بصحبة ابنها، وكانت تشعر بالسعادة في سرّها عندما يجاهر ابنها بمشاعر حبـه لصديقـه، وتتمنـى في سرّها أن يكسـر الجليد الذي راكمـه الواقع بينهمـا، ولذا اصطحبت صبحيّة ابنها بعد ظهر الخميس إلى بيت أم جابر.

رحبت أم جابر بها كثيراً، وضم الولدان أحدهما الآخر وعين كل واحد منهما تنظر في عيني أمه.

شربـوا الشاي وتحدثوا كما كانـوا يتحدثون سابقاً، إلاّ أنّ أياً منهم لـم يشعر بالدفء الذي كان يشعـر بـه من قبل، وسبب ذلك عند محمود وجابر هو أن كلاً منهما كان يرى شيئاً جديداً لا يفهمه عند أمه لا يشبه ما كان لديها من قبل.

همت أم محمود بالوقوف للوداع، أرادت أن تمسك يد محمود وفي الوقت نفسه وفجأة ساد الظلام مع سماع صوت ارتطام المصباح بالأرض، وفي وقت واحد صرخت كل منهما باسم ابنها، ونادى كل من الولدين على أمّه.

وبسرعة كبيرة أشعلت أم جابر الشمعة، هدأ روع الجميع قليلاً، لكنّ أحداً لا يستطيع أنّ يقدر ما الذي دار في ذهن كلّ أم، حاولت كلّ واحدة أن تتجاوز ما حصل بسرعة لتبدو طبيعية وكما كانت تتصرف في مثل هذا الموقف سابقاً.

❀❀❀

مع بداية الفصل الدراسي الثاني عقد اجتماع أولياء الأمور في صالة المسرح بالمدرسة، عرضت فيه المرشدة الاجتماعية فيلماً قصيراً عن آثار الأحداث الجارية من حرب وقتل ودمار على الأطفال، بهدف مواجهة آثار الحرب النفسية، ثم فتح نقاش مع الحضور، وكان اللقاء مثمراً وشفافاً، وكالعادة كان الحضور في غاية التفاعل بالحوار حول الموضوع، وفي نهاية اللقاء أعلنت مدرسة الفنون أن المدرسة ستقيم معرضاً فنياً لرسوم التلاميذ المتميزة وتعلن عن الأعمال الفائزة في احتفال مناسب، وبيّنت فوائد ذلك، وأنها لن تمانع إذا شارك الأهل أولادهم على نحو ملائم بالأعمال التي سيقدمونها، وحددت الموعد النهائي لاستلام الأعمال، وأشارت إلى أنّها ستكون سعيدة إذا تواصل الأهل معها بهذا الخصوص قبل موعد المعرض لأي استفسار أو لتذليل المصاعب أو للتوجيه أو تقديم العون والمساعدة.

❀❀❀

مرت الأيام سريعة لم يلتق خلالها محمود بجابر أو العكس، فقد كان كل منهما منهمكاً بما سيقدم للمعرض، إلاّ أنّ أم جابر وصبحيّة تبادلتا بعض الزيارات، وفي اليوم المحدد لإقامة المعرض والاحتفال بالأعمال الفائزة، وقفت أم جابر تدق باب صبحيّة وتدعوها للذهاب إلى الاحتفال، وبالطبع فإنّ صبحيّة تعرف ذلك، وبالفعل توجهتا إلى المدرسة وبرفقتهما محمود وجابر، وفي الطريق راود صبحيّة إحساس جعلها في غاية النشوة، فقد بدا الطريق وكأنّه في جسر الشغور، بدت البيوت لها وكأنها بيوت الجسر، والأشجار أشجاره، والهواء هواؤه، والناس أناسه، فالتفتت إلى أم جابر وقبل أن تنبس ببنت شفة بادرتها أم جابر بالقول: اشتقت للجسر وأهله ولكل ما فيه.

شهقت صبحيّة، وقالت: كأنك في قلبي، لم تكن أي منهما ترغب في انتهاء الطريق...

عنـد باب المدرسة وقف عدد من المعلمات والتلاميذ للترحيب بالقادمين وإرشادهم إلى مكان الاحتفال.

تجمـع المدعوون فـي صالة واسعة قبل بـدء الاحتفال وكانوا يقـرؤون الإرشـادات والملصقات التربوية على أنغام موسيقا شرقية أصيلة، وفي الوقت المحدد طلبت إحدى منظمات الاحتفال إلى المدعوين التوجه إلى باب الصالة التي سيقام الاحتفال فيها.

وفي المقدمة مديرة المدرسة وعدد من الضيوف الرسميين، وبعد سماع النشيد الوطني والوقوف دقيقـة صمت إجلالاً لأرواح الشهداء ألقت مديرة المدرسة كلمة قصيرة، وقف بعدها أحد أعضاء لجنة التحكيم يدعو الحضور لرؤية الأعمال، وقال لهم: بعد الجولة سنعلن عن العمل الفائز.

كان الحضـور يتجولون بين الأعمال ويسمعـون أحاديث مقدميها وفرح الأهـل بأبنائهم، وكانت الأعمال بمجملها تحمل روح المحبة للوطن والإنسان، وبعد انتهاء الجولة وقف عضو لجنة التحكيم ليعلن عن العمل الفائز ويدعو الجميع لمشاهدته، إذ قال: المرتبة الأولى فازت بها مناصفة لوحتا جابر ومحمود.

ومـا إن أُعلن عن ذلك حتى أصبح كلّ من محمود وجابر إلى جانب لوحته، كانت لوحة كلّ منهما عبـارة عـن شكل القلب، وفـي إحداها رسوم لوجوه تلاميـذ كثر مرسومين بأسلـوب طفولي، وفي القسـم السفلـي من اللوحة مكتـوب عبارة (نحن أطفـال سورية)، وفي اللوحـة الأخرى كان شكل القلب يحتوي الحروف الهجائية كلها لأنّ كل الأسماء تبدأ بحرف، وفي أسفل اللوحة مكتوب عبارة (في المدرسة نتعلم ونحب).

وفـي تلـك اللحظة كانت صبحيّة تشـدّ أم جابر إلى صدرها، وبإبهاميهـا وسبابتيها ترسم شكل القلب، ثمّ تنظر إلى محمود وجابر، وتقول: بيغونيا[1].

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- البيغونيـا: نبات له أنواع متعددة، منها ما يُعرف بالبيغونيا ركس. أوراقه قلبية الشكل كبيرة، ويحتاج إلى ضوء ساطع غير مباشر.

❁ ❁ ❁

تلك الحياة ذاك المبنى

لبيبه صالح

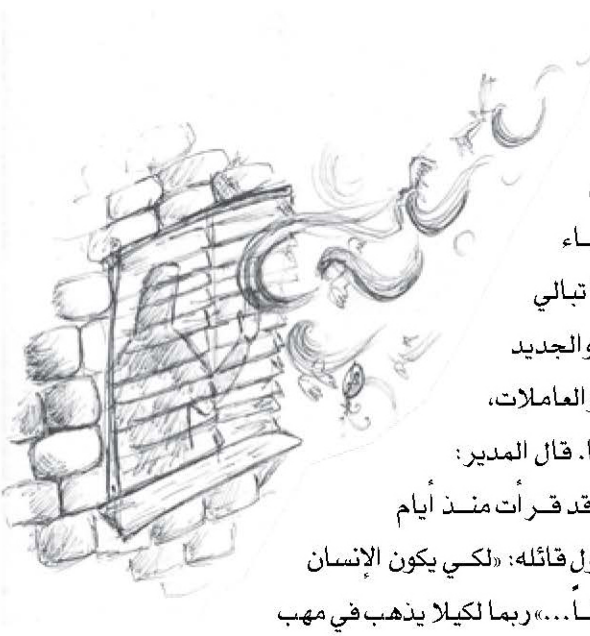
كانت تكره هذا المبنى الكبير الذي رأته مرات كثيرة، لم تكن تخمن أن تجربتها الأولى في العمل ستكون داخل أسوار مرتفعة. يشبه سجناً لا يمت إلى العالم القديم بصلة، بل يذكّر بثكنات الاحتلال الفرنسي. البناء يتوزع على تصالب شارعين، أسواره شديدة السواد تخفي ما بداخله، وتشي به تلك المداخن التي تلوث أجواء الحي المأهول.

أوقفها حارس بوابة المبنى، ناولته ورقة كانت بيدها، قرأها بصعوبة، ثم سمح لها بالدخول. استقبلها المدير المكلف بترحيب مقتضب، وكأنه يقول: لم يكن ينقصني غيرك!

كنَّ كثيرات، داخل المبنى، أصابها ارتباك شديد، بدا لها المشهد أكثر تعقيداً مما تظن، عيون العاملات تطفح بالفضول، سمعت وشوشات وضحكات وكلمات بذيئة. أرادت أن يعرفن أنها موظفة وليست عاملة. وكانت تحب أن تنحاز إلى العمال والعاملات، هذه الثقافة تشبعت بها في المنزل والمحيط الذي يمجد حياة العمال باستعلاء!

سئمت المبنى والوجوه والعيون الفضولية التعسة وبيروقراطية المدير ثم صوته المخنث، كل هذا أصابها بالكآبة، وتذكرت، كمن تستفيق من نومها، أنها أيضاً تحتاج للعمل من أجل أن تكمل

- العمل الفني: الفنانة ناديا داوود.



دراستها الجامعية، واعتقدت أن داخل هذا المبنى كثيرات شبيهات بحالها. قال لها المدير: ألم تجدي عملاً أفضل؟ لم يتوصى بك السيد؟.. لكنها أوحت بكبرياء وتحدٍّ أنها هي التي اختارت، وأنها لا تبالي بالصعاب، وأن لها مفهومها الخاص والجديد حول الحياة العملية، وعالم العمل والعاملات، وربما ستكتب هذه التجربة في يوم ما. قال المدير: ام... نعم، فهمت، فهمت. كانت قد قرأت منذ أيام رأياً أثارها وها هي تتذكره الآن يقول قائله: «لكي يكون الإنسان سطحياً، يتوجب عليه أن يكون عميقاً...» ربما لكيلا يذهب في مهب الريح. ثم حدَّثت نفسها قائلة، ليس هذا المكان والوقت مناسبين للتفكير بالقراءات أو بالسطحية أو بالعمق. قالت في نفسها جئت لكي أعمل ومعي توصية، إذ لا بد من توصية للحصول على العمل مهما كان نوع العمل، وربما هذا المدير زهد بالتوصية، وأيقن أن السيد الذي أوصى بي لو كان حريصاً علي، لاختار لي مكاناً أفضل. هذا المدير يبدو سطحياً لاهياً، عديم المهابة، هذا ما تظهره العاملات بإشاراتهن من خلف ظهره. في غمرة حديثها مع نفسها تنبهت إلى صوت نسوي رفيع ممطوط يسألها عن اسمها، استدارت نحو صاحبة الصوت التي كانت تتصرف بثقة، موحية بأنها ذات نفوذ في هذا المكان، وأن هذا المدير وربما غيره يقفون خلفها، كانت صاحبة الصوت قد امتهنت الحيادية، وبرود العواطف. ابتسم المدير ابتسامة صفراء وكأنه يقول، لقد انتهى دوري هنا. تراجع خطوتين إلى الخلف ووارى تراجعه إذ راح يتظاهر مقلباً في ملف كان على الطاولة. قدمت لها اسمها بحرفية، استفزت هذه المرأة، التي صرخت غاضبة بالعاملات: كل واحدة إلى عملها. تراجعت العاملات تحت وقع الإيعاز الصارخ للمرأة الحديدية. ارتبك المدير بحضرة المرأة المعتدة، وابتسم كمن يترجى أن تخفف من غلوائها، لكنها لم تبال به، بل ازدادت شراسة، وظهرت غيرتها الأنثوية، معترفة أن المتقدمة إلى العمل أكثر جمالاً مما ينبغي، في مكان كهذا المكان. وللحق كانت هي أيضاً تحتفظ ببقايا جمال رُمِّمَ بالمساحيق، حدثت

مكاسرة أنثوية بين الاثنتين، ثم ما لبثت السيدة أن أنهتها بمهادنة معلنة انتصارها بالموافقة على العمـل، وقالت بصوت آمر: هيا لتتعرفي على عملـك الجديد وعلى زميلاتك... ردت طالبة العمل: شكراً. ومشت خلف المرأة المتنفذة، التي راحت تدق نعلها بأرض المعمل، مخلفة إيقاعاً عسكرياً ممزوجاً بنسوية صارمة وحادة. توقفت المرأة وأشارت بيدها: هذه هدى، وهذه ريم، وتلك السيدة سميـرة، هي عانس غير متزوجة، وكانـت أول مزحة سمجة جعلت سميرة وحدها تبتسم بكراهية. قالت: سوف تكونين مع هذه المجموعة.

كان العمـل بسيطاً جداً، مضت أيام عدة، تكيفت فيها مع العاملات الودودات، اللواتي يتشاجرن لأتفه الأسباب ويتصالحن من تلقاء أنفسهن.

هـدى تفـرد أطباقاً من الورق، لتأتي ريـم وتضع المنتج بشكل متناسـق، وتتدخل سميرة لطي الـورق وتثبتـه بقليل من الغراء الخاص، وتصبح السلعة كعروسـ جاهزة للزفاف، بعد أن تلصق إيمـان عليها بطاقة تعريـف، حسب اسمها ونوعه، ويغدو علبة سجائـر بأسماء متعددة: حمراء، شـرق، غرناطـة، بالميرا، أوغاريت... يا لغنـى الأنواع التي يدخنها الفقـراء وتتحول إلى سموم وأمراضـ رئة وسعال دائم! العاملات يختلسن بعض اللفافات ويضعنها في جيوبهن ليدخِّنها في منازلهـن. وكثيراً ما يضبطهن المدير، ويهددهن بحسم مـن أجورهن، ولم يكن هذا رادعاً عن السرقات الصغيرة، وأجهرت واحدة من العاملات: تريدوننا أن نرى كل هذه الوفرة في اللفائف دون أن يسيـل لعابنـا؟ كان المدير يتجرأ ويضرب العاملة علـى مؤخرتها ويتعالى الضحك الذي يخمـد مـا إن تطل السيدة الحديدية التي تبـدو حريصة جداً على مال المعمـل. العاملات، هنا يدخـن جميعهن بلا استثناء، علـى الرغم من تفاوت أعمارهن. سهيلـة رئيسة الورشة، لها دالة علـى العاملات اللواتي ينادينهـا: ماما، وهي تناديهن: بناتي، أو هيا يابنات. كانت تلقي أوامرها وهي تشرع سيجارتها. بعد الساعة الحادية عشرة تغدو سهيلة أكثر لطفاً، ربما تتذكر أنها عاملة مثلهن، وكان المدير يخشاها أو يسايرها، وهي تستطيع أن تجعل العاملات يتوقفن عن العمل ثم يستأنفن نشاطهن، كنَّ يتغامزن عليها بأنها عشيقة المدير، ولم تكن تنفي ذلك بل تبتسم برضا على هذه التهمة. كانت سميرة تقول: (المأفون له زوجة في البيت وأخرى في المعمل مشيرة إلى سهيلـة). وكانت سهيلة ترد: (سأطلقه وأجعله يتزوجكن جميعكن). قالت هدى: (فشر، والله لو انقطع جنس الرجال لما نال شعرة من...).

قالت سهيلة: (لقد اقترب من سن التقاعد. يصبغ شعره باللون الأسود، وهو أصلع...).

(ولكنــه محظوظ)، قالت إحـدى العاملات، (كلنـا ندلله، وهو لن يترك هــذا العمل حتى لو عمل مجاناً!).

قالت سهيلة: (انظرن كيف يشد ظهره ويتشامخ، هذا الكهل والمتصابي!).

سمعتها سهيلة، وقالت: (اخرسي، إنه مع ذلك طيب القلب).

كانت العاملة الجديدة صامتة، لا يحق لها أن تشاركهن هذا الحديث ولا ترغب. بعد مضي عشرة أيام لها مع هذه المجموعة النسائية المعذبة والعابثة بالمفردات، في اليوم الحادي عشر، شاهدت سهيلة توشوش المدير، ثم تنقطع عنه وتتوجه نحوها، قائلة: انبسطي، لقد رفعك المدير من عاملة إلى إدارية.

توســع مجــال عملها، وصار بإمكانها أن تتعرف عليهن بصــورة أفضل. كان ضجيج الآلات يصمُّ الآذان، هنــا توجـد نسوة كبيرات في السن، يبدو أنهن عملن لسنــوات، عاملات مخضرمات، لهن امتيــاز على غيرهن بفعل القدم، وأصبحن خبيرات، يدربن العاملات الجديدات، كل واحدة منهن تحكــي قصتها للمــرة الألف، أم محمود أكثرهن صمتاً وحناناً غامضاً، وكانت أم الياس تبكي دوماً على أولادها المهاجرين. عشرات العاملات المتفاوتات في السن، وثلاثة رجال، يوكل إليهم تشغيل الآلات وصيانتهــا عنــد اللزوم، وعدد كبير من الجرذان تتحــرك بأريحية، وكأنها جزء مشروع من المشهد. العاملة العانس حسنة، كانت تحاول أن تقدم سيجارة للجرذ الواقف أمامها على الطاولة. كان لعــدد من الجــرذان أسماء وصفــات أطلقتها عليهــن العاملات؛ الجرذ الغنــدور، والمنتوف، والرومانسي، والعصبي...

هــذه الروح المتهكمة، الساخرة لــم تستطع أن تبدد شحوب المكان وحالة البؤس التي تتلبس كل شيء فيه! حين تنقطع الكهرباء تدب السعادة بكل من في هذا المعمل الذي يبعث دائماً على السعال المتواصــل، وكأنه مصنع للسعال الدائــم، وربما لمرض السل والربو وغيــر ذلك، كانت العاملات يقمن احتفالات ماجنة وتطلق فيها العبارات التي قلما تسمع في مكان آخر، ويعم الضحك والمزاح وأحيانــاً ينتهي بشجار بيــن اثنتين، أو بين المدير وإحدى العاملات، قــد تبكي عاملة على حظها، وأخرى على وحدتها، وعلى فراقها مع من كانت تحب، أو خيانة متخيلة أو حقيقية! إنه أتون، يشبه مقطعاً من الجحيم، أو من العذاب الحامض الممض، ولم يكن ينعدم الشعور بالرضا ولاسيما في الأوقات التي تنال العاملات أجورهن البخسة، يصرن بشوشات لحظات، ثم يتذكرن أن هذه النقود القليلة لقاء الدوام والعمل الصعب ستتبدد في حاجيات منزلية لا تستوفى أبداً، وصدق من قال إن

الحيـاة مطحنـة بأسنـان قاسية وفظة. عشرون يوماً فحسب، شغلتها في هذا المعمل، كانت بمنزلة اختبار وتجربة حياة، زادتها نضجاً، وشعوراً بحقيقة هذا العالم المتفاوت والقائم على المفارقات، ورغـم انتقالها بحكم دراستها إلى عمـل آخر يشكِّل ارتقاء نوعياً إلا أنها أحسَّت وبعد مرور سنوات أنها لا تزال جزءاً من تلك الأيام العشرين التي قضتها في ذاك المبنى الذي يحتوي تلك الحياة.

❁ ❁ ❁

البلبل العاشق

أيهم زينة

كنت أسمع في قصص ألف ليلة وليلة عن مصباح علاء الدين السحريِّ، الَّذي يحقِّق لك أمنياتك حتَّى اقتنعت به، أو بالأحرى صرت أحلم أن أقتنيه، لأحكي قصتي معه أمام الناس.

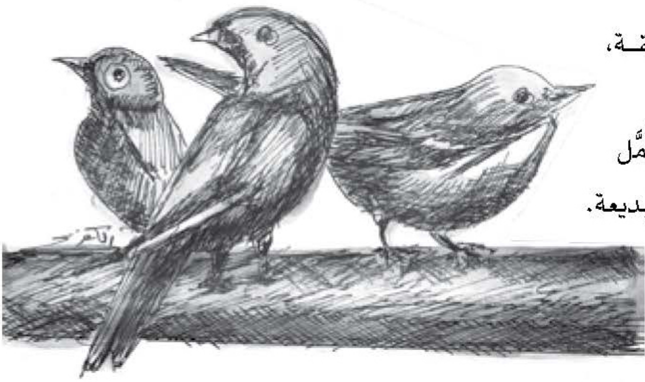
وبعدما قدمت جسدي فداء لبلدي سورية، وتعرَّضت للشلل، صار أمامي طريقان للشفاء الأوَّل هو الدعـاء لله طبعاً، والثاني أن أحصل على هذا المصباح السحريِّ، لأطلب منه أن أقف على قدميَّ، وأمشي بضع خطوات، لذلك قمت بمسح الغبار المتراكم عن هذا المصباح، فخرج منه دخان أبيض رائحته كالبخور، ربَّما كنت نائماً أحلم، فمسحت عينيَّ، وإذا بالمارد يخرج تدريجيّاً من المصباح، حتّى اكتمل جسده أمامي، فركع قائلاً:

- (سيدي المقاتل الشجاع شبيك لبيك، عبدك بين يديك، وأنا مأمور بتلبية طلباتك مهما تكون).

احتـرت ماذا أطلـب، هل آمره ببنـاء قصر منيـف، أم أطلب مالاً كثيـراً، يجعلني أغنى رجل في العالم؟ أم آمره أن يجلب لي فتاة، تقبل بي على ما أنا عليه؟

وفكَّرت أنَّ المال زائل، والقصر قد يختفي بفعل زلزال، فلم يبقَ أمامي إلَّا فتاة تعشقني لأفكاري النبيلة، وأخلاقي الحميدة الّتي يعرفها عنّي جميع رفاقي المقاتلين، فكان هذا طلبي.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.



أجابني المارد:

- (ادخل إلى هذه الحديقة، سترى الفتاة، وتعجب بك).

فدخلت مندهشاً، وأنا أتأمَّل جمال الزهور، والنباتات البديعة. ومشيت إلى أن رأيت تلك الفتاة...

كانت تجلس إلى جانب بحيرة صغيرة، تتراقص البجعات فوق مياهها، في حين تظهر الأسماك ملوَّنة تسبح في كلِّ الاتجاهات من خلال المياه الرقراقة الصافية.

حدَّقت في تلك الفتاة، فأخذت تعزف على كمنجة، أسندتها إلى كتفها الأيسر، وبيدها اليمنى تحرِّك القوس مطلقة نغمات ساحرة. ثمَّ أخذت تغنِّي بصوتها العذب الجميل.

اقتربتُ منها، فنهضت، وأمسكت بيدي، وكأنَّها تعرفني:

- اسمي نيرمين.

- وأنا أيهم.

وبدأنا نتحدَّث، فقصصت عليها ما حصل معي، وما فعلتُه في أرض المعركة، فابتسمت تشجِّعني:

- أنت بطل عظيم.

وبدأت رحلة حبِّي الآن مع حبيبتي، قيثارة قلبي نيرمين. كانت أحاديث الحبِّ معها ضوءاً مقدساً ينير ظلمات عتمتي خلال هذه الليالي التي شعَّت بالحبِّ، فقلت لها:

- أنا لا أسمع إلا الألحان الساحرة والأغنيات الجميلة بصوتك الرنان أيَّتها الحبيبة إنَّني أشعر بسلام وطمأنينة، وتتفتح عيناي على أزهارك اليانعة، وعينيك الخضراوين، وشلال شعرك، الَّذي يروي هذه الأزهار، وأشعر أنَّني ألجأ إلى ينبوع حياتي.

حبيبتي:

- إنَّ الحبَّ الصادق ليس مشاعر، وأحاسيس فحسب، بل هو أجمل لحظات السعادة لأنَّها تحمل كلَّ المعاني النبيلة.

الآن وأنـا معك ذهب الزمـن الماضي الجميل، وما ينتظرني فـي المستقبل القريب أجمل بكثير وأكثر روعة، لذا أقول من أعطانا قلباً ومشاعر مرهفة لا يستحق منّا أن نغرس السهام في جسده، فمن يعطيني القلب المحبَّ سأعطيه عمري.

وأكملت وأنا أنظر في عينيها الساحرتين:

- لذلـك يا قيثارة قلبـي إذا سألوني عنك سوف أقول: إنَّ قلبي مخبأ لك، ولكلٍّ أسرارك، والحبّ الصادق بالنسبة إلي قيم وأخلاق. أحبك لكن:

- هل صعب في وقتنا هذا أن تجد فتاة تحُّبك على الرغم من جراحك؟

تعلمت خلال الحرب أنّ هذا قدري من الله تعالى، والآن أرفع نظري إلى السماء مبتهلاً:

- ربِّـي أعطيتني أجمل وطن في العالم هي بلدي سورية، فامنحني قيثارة قلبي، حبيبتي نيرمين لعل جراحي تشفى عند عزف ألحانها العذبة وسماع صوتها الجميل وهي تناديني:

- أحبُّك أيُّها الشهيد الحيّ.

❁ ❁ ❁

رودولفيو

فالانتين راسبوتين
ترجمة: أيمن أبو الشعر

كان لقاؤهما الأوَّل في حافلة (الترام)، ربتت على كتفه، وعندما فتح عينيه قالت له وهي تشير إلى النافذة:

- آن أن تخرج.

توقفت حافلة (الترام) فتدافع بين الناس وقفز من الحافلة وسارع خلفها على الفور. كانت شابة صغيرة جداً، لا يزيد عمرها عن خمسة عشر أو ستة عشر عاماً، لقد أدرك ذلك على الفور عندما رأى وجهها المدور ذا الأهداب الرامشة والتي حولته نحوه منتظرة أن يشكرها.

- شكراً... كان يمكن أن أشرد وتقودني الحافلة إلى محطة أخرى.

شعر أن هذا الشكر لم يكن كافياً بالنسبة إليها فأضاف:

كان اليوم حافلاً... لقد تعبت، كما أنني أنتظر مكالمة هاتفية في الساعة الثامنة، كم هو رائع أنك أنقذتنِي.

يبدو أنها اغتبطت... أسرعا معاً يعبران الشارع متلفتين إلى سيارة مسرعة... كان الثلج ينهمر، ولفت نظره تحرك الماسح فوق الزجاج الأمامي للسيارة العابرة... عندما يهمي الثلج هكذا لطيفاً

- العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

منفوشاً يبدو كما لو أنهم هناك في مكان ما في الأعالي ينتفون طيوراً ثلجية مدهشة، لم يكن يرغب كثيراً في الذهاب إلى المنزل «سأنتظر الاتصال الهاتفي ثم أخرج مجدداً» – قرر ذلك في نفسه ملتفتاً إليها مفكراً ماذا يمكن أن أقول لها إذ لم يكن مريحاً أن يصمت طويلاً، ولكنه لم يكن يعرف على الإطلاق ماذا يمكن أن يتحدَّث معها، وأي شيء لا يجوز الحديث فيه، وظل يفكّر إلى أن قالت هي:

– إنني أعرفك.

– هكذا إذن – أبدى تعجبه – وكيف ذلك؟

– أنت تعيش في البناء «١١٢»، وأنا أعيش في البناء «١١٤»، إننا بشكل وسطي نركب حافلة (الترام) معاً مرتين في الأسبوع... ولكنك بالطبع لم تلاحظني.

– هذا مدهش.

– وما هو المدهش في هذا الأمر؟ لا شيء مدهش على الإطلاق، أنت رجل عاقل الكبار يثيرون اهتمامك فحسب، كلكم أنانيون، أتقول لا؟

أدارت رأسها إلى جهة اليمين ونظرت إليه من جهة اليسار من أسفل إلى أعلى، أصدر نخيراً خفيفاً ساخراً ولم يجبها بشيء، لم يكن يعرف في الواقع كيف يمكن أن يتصرف معها، ما الذي يمكن أن يقوله وما الذي لا يجوز قوله.

سارا صامتين قليلاً من الوقت، كانت تنظر إلى الأمام دائماً، ثم أردفت وهي لا تزال تنظر أمامها كما لو أن شيئاً لم يحدث:

– ولكنك لم تقل حتى اسمك.

– وهل ضروري أن تعرفي ذلك؟

– نعم وماذا في الأمر؟ لماذا يتصور بعض الناس أنني إن أردت أن أعرف اسم أحد ما فإن ذلك قد يثير اهتماماً غير طبيعي لديه.

– حسنا لقد فهمت كل شيء، إذا كان ذلك ضرورياً فإن اسمي هو رودولف.

– ماذا؟

– رودولف.

– رودولف– ضحكت

– ما هذا؟

ضحكت بقوة أكبر حتى أنه توقف وراح ينظر إليها.

- رودولـف- كوَّرت فمها وأعادت لفظ اسمه ضاحكة- رودولف ظننت أنهم يسمون الفيلة هكذا في حديقة الحيوان وحسب.

- ماذا؟

- لا تغضب - لمسته من كمه- ولكن ذلك مضحك، بصراحة إنه مضحك، ما الذي أستطيع أن أفعل؟

- فتاة صغيرة أنت- عبَّر عن غضبه.

- طبعاً فتاة صغيرة، وأنت كبير.

- كم عمرك؟

- ستة عشر.

- أما أنا فعمري ثمانية وعشرون عاماً.

- نعم لقد قلت لك إنكَ كبير، ثم إن اسمك رودولف- ضحكت من جديد، ونظرت إليه بمرح من جهة اليسار ومن الأسفل للأعلى.

- وما هو اسمك؟

- لن تستطيع أن تخمن.

- ولكني لا أريد أن أخمن.

- وحتى لو حاولت أن تخمن فلن تستطيع أن تحزر... اسمي إيو.

- ماذا؟

- إيو.

- لا أستطيع أن أفهم شيئاً.

- أهـو الأحرف الأولى من تسميـة القائم بالأعمال (بالروسية تستخـدم بكثرة الحروف الأولى من الكلمات للدلالة على المناصب والمؤسسات... وهذان الحرفان O И يدلان على تسمية القائم بالأعمال исполняющий обязанности).

وجـاء وقت الانتقـام بسرعة. فراح يضحك دون أن يمتلك القـدرة على ضبط نفسه وهو يتهادى مترنحاً إلى الأمام والخلف وكأنه جرس، كان كافياً بالنسبة إليه أن ينظر إليها حتى يعاوده الضحك أكثر فأكثر.

- إيو... – وحشرجت حنجرته- إي يووو...

انتظرت وهي تتلفت في كل الاتجاهات إلى أن هدأ قليلاً فقالت غاضبة:

- أهذا مضحك؟ لا شيء يستدعي الضحك، إيو اسم عادي كأي اسم آخر.

- اعذريني- انعطف إليها مبتسماً- ولكنه مضحك بالنسبة إلي... مضحك بشكل حقيقي.

هزت برأسها غير معترضة.

على الطريق كان بيتها هو الأول، ثم يليه بيته فسألته متوقفة قرب الباب:

- ما هو رقم هاتفك؟

- ليس هذا ضرورياً.

- أتخاف؟

- الأمر ليس كذلك.

- الكبار يخافون دائماً من الضوء.

- نعم هذا صحيح- وافق معها.

سحبت راحة كفها الصغيرة من القفاز ومدتها له، كانت يدها باردة وهادئة، فصافحها

- هيا أسرعي إلى البيت يا إيو...- وضحك من جديد.

توقفت عند الباب.



- منذ الآن ستعرفني في حافلة (الترام).

- طبعاً سأعرفك.

- إذن إلى حافلة (الترام)- ورفعت يدها فوق رأسها محيية.

- الذي نركبه عادة – أضاف.

بعد يومين سافر في مهمة إلى الشمال وعاد بعد أسبوعين. راحت المدينة تعبق بنكهة ربيعية حادة بعد أن حلّت بشائر الربيع الذي راح ينفخ ما يحاكي الرماد غباشة وغموض أدنيويين، عايش ذلك بعد أن ترك ضباب الشمال، هنا كل شيء كان ساطعاً ومبهجاً برنينه... حتى حافلة الترام. في المنزل قالت له زوجته لدى وصوله:

- هناك فتاة كانت تتصل بك يومياً.

- أيّ فتاة – سأل متعجباً دون اكتراث-

- لست أدري ربما تعرف أنت.

- لا أعرف...

- لقد سئمت منها.

- أمر مضحك- وابتسم على الفور بفتور.

كان رودولف يستحم عندما سمع رنين الهاتف، وسمع عبر الباب كيف أجابت الزوجة... نعم لقد وصل... إنه في الحمام اتصلي بعد قليل... رن الهاتف بعد ذلك من جديد عندما كان يستعد للنوم.

- نعم – أجاب-

- روديك... مرحباً بك... وصلت أخيراً من السفر- لعلع صوت فرح في السماعة- (روديك مصغر اسم رودولف ويقال للتدليل).

- قال بحذر: مرحباً مَنْ المتكلم؟

- لم تعرفني... آخ منك يا روديك... أنا إيو...

- إيو- تذكر على الفور وضحك لا إرادياً- مرحباً إيو هذا أنت إذن، لقد ابتكرت اسماً لطيفاً لي

- نعم... هل يعجبك؟

- هكذا كانوا يسمونني عندما كنت في مثل عمرك.

- لا تحاول أن تبدو رسمياً.

- لا... ماذا تقولين؟!

صمتا قليلاً ثم سأل دون أن يملك صبراً:

- حسنا ما الأمر يا إيو؟

- هل هي زوجتك فعلاً يا روديك؟

- نعم.

- ولماذا لم تقل لي إنك متزوج يا روديك؟

- اعذريني – قال مازحاً- لم أكن أعتقد أن الأمر مهم إلى هذه الدرجة.

- طبعاً مهم... ماذا هل تحبها؟

- نعم يا إيو... اسمعيني... رجاء ما من مسوّغ للاتصال بي بعد الآن.

- بدأت تخاف – قالت عبارتها هذه بنبرة خاصة- أرجوك لا تفكر بشكل خاطئ، عش معها طالما تريد ذلك، أنا لست ضد هذا، ولكن أن تقول لي لا تتصلي... هذا أيضاً لا يجوز فلربما أتصل لأمر مهم.

- سأل مبتسماً: أي أمر مهم.

- كيف أي أمر مهم... آ...آ مثلاً لو حدث أنني لم أستطع أن أحل مسألة سريان الماء من خزان إلى آخر... عندها يمكن أن أتصل... أليس كذلك؟

- لا أدري.

- طبعاً يمكن ولا تخف منها... نحن اثنان وهي واحدة.

- ممن أخاف؟

- من زوجتك.

- مع السلامة يا إيو.

- أنت متعب أليس كذلك؟

- نعم.

- حسناً قل إنك تشد على راحتي الصغيرة مصافحاً ثم تمدد ونم.

- لا بأس أشد على راحتك.

- لا داع لأن تتحدث معها.

- حسناً لن أفعل- قالها ضاحكاً-

التفت إلى زوجته مبتسماً.

- إنها إيو! هكذا هو اسمها – ثم أردف- إنها فتاة طريفة.

- أجابت بترقب: صحيح .

- إنها لم تستطع أن تحل مسألة سريان الماء بين خزانين، إنها على الأغلب في الصف السابع أو الثامن لا أذكر.

- وهل ساعدتها على حل المسألة؟

- لا لقد نسيت أمور الخزانات، إنها صعبة بالفعل.

❀❀❀

رن جرس الهاتف باكراً جداً في الصباح، لم تكن هناك حتى نأمة ضوء، كانت المدينة لا تزال غارقة في نوم عميق، نوم ما قبل الصباح. نظر رودولف نحو البيت المقابل، ما من نافذة مضاءة، مداخل الأبنية وحدها كانت تشع في صف واحد مثل آلة الهرمونيكا الشفوية بمعدنها اللماع. ظل الهاتف يرن دون انقطاع، اقترب رودولف من جهاز الهاتف ناظراً إلى ساعته- إنها الخامسة والنصف.

- قال بصوت واضح الانزعاج: نعم إنني أسمعكم.

- روديك...روديك...

- إيو ما هذا؟ الشيطان وحده يمكن أن يعرف ما هذا!

- روديك – قاطعته- اسمع لا تغضب، أنت بعد لا تعرف ماذا حدث!

- ماذا حدث -قال مهدئاً نفسه-

- قالت بصورة احتفالية رسمية: روديك أنت منذ الآن لست روديك بل أنت رودولفيو، رودولفيو اسم ممتع أليس كذلك؟ لقد قلبت الأمور في ذهني، رودولف وإيو معا يكوِّنان رودولفيو، كما عند الإيطاليين، ردد ذلك أرجوك.

- رودولفيو– امتزج صوته الضجر بقليل من التوهج.

- فعلاً لدينا منذ الآن اسم واحد أنا وأنت... نحن الآن غير منفصلين مثل روميو وجوليت، أنت رودولفيو وأنا رودولفيو.

- اسمعي – عاد إلى اتزانه- ألم تستطيعي أن تجدي لي تسمية في وقت أفضل؟

- ولكن كيف لا تفهم؟ إنني لم أستطع النوم، لم أعد أستطيع الانتظار، ثم آن لك أن تستيقظ، رودولفيو تذكَّر في السابعة والنصف سأكون في انتظارك عند محطة (الترام).

- لن تجديني في (الترام)، لن أذهب اليوم إلى العمل.

- كيف ذلك؟

- لدي عطلة استثنائية.

- ماذا تعني عطلة استثنائية؟

- أي عطلة غير اعتيادية، لن أذهب إلى العمل.

- آ...آ وكيف بالنسبة إلي؟

- لا أدري اذهبي إلى المدرسة.

- ولدى زوجتك أيضاً عطلة استثنائية.

- لا.

- هذا جيد... ولكن إياك أن تنسى أن منذ الآن اسمنا هو رودولفيو.

- أوه كم أنا سعيد...!

- وضع السماعة في مكانها وذهب لإعداد الشاي وهو يلعن جميع الأبالسة، فعلى أي حال لن يستطيع النوم بعد ذلك، في هذا الوقت شعت في المنزل المقابل بضعة نوافذ.

❀❀❀

قرع الباب عند منتصف النهار، وصادف أنّه كان في هذا الوقت منكباً على الأرض يمسحها، فتح الباب ماسكا بيده الخرقة المبلولة التي لم يفكر أن يتركها في مكان ما... وكانت هي.

- مرحبا رودولفيو.

- أنت...- تعجب- ماذا حدث؟

- أنا أخذت عطلة غير اعتيادية.

بدا وجهها كقديسة لم يبد فيه أي نأمة توحي بتأنيب الضمير.

- هكذا...- أجاب بجدية عاقل- تتسكعين إذن. ادخلي طالما جئت، دعيني الآن أتم تنظيف الأرضية.

جلست على الكنبة قرب النافذة دون أن تخلع معطفها، وراحت تنظر إليه كيف يمسح الأرض بالخرقة وهو منحن.

- رودولفيو أعتقد أنك لست سعيداً في حياتك العائلية – قالت ذلك بعد دقيقة صمت -. استقام.

- وكيف استنتجت ذلك؟

- هذا يمكن اكتشافه ببساطة، أنت مثلاً تمسح الأرض دون رغبة، لدى السعداء الأمر لا يكون على هذه الشاكلة.

- قال ذلك مبتسماً: لا تختلقي هذه الأفكار.

- وماذا أتقول إنك سعيد؟

- أنا لا أقول شيئاً.

- أترى.

- الأفضل أن تخلعي عنك.

- قالت وهي تشرد بنظراتها خلف النافذة: ولكني أخافك.

- ماذا... ماذا؟

- أنت رجل.

- آخ هكذا إذن- ضحك- وكيف تجرأت على القدوم إليّ؟

- ولكنك رودولفيو.

- قال بهدوء: نعم إنني أنسى ذلك، هذا طبعاً يجعلني مسؤولاً بشكل من الأشكال.

- طبعاً.

صمتت وجلست هادئة في حين راح يفرغ الوعاء في المطبخ، وعندما دخل مرة أخرى إلى الغرفة كان معطفها معلقاً على طرف الكنبة، وبدا وجهها غارقاً في تأمل حزين.

- رودولفيو لقد بكيت هذا اليوم — اعترفت له فجأة-

- ولماذا يا إيو؟

- ليس إيو بل رودولفيو.

- ولماذا يا رودولفيو؟

- من أختي الكبيرة لقد تخاصمنا، فقد أنبتني لأنني قررت أن آخذ عطلة غير اعتيادية.

- إنها على حق.

- لا يا رودولفيو إنها ليست على حق- نهضت من الكنبة ووقفت بجوار النافذة- ممكن مرّة واحدة. كيف لا تفهم ذلك. هل تدري كم أنا سعيدة الآن، لأني أتحدث معك.

صمتت من جديد وراح هو ينظر إليها باهتمام، لقد نهد صدرها من تحت الثوب بتوتر، عشّان صغيران يعدانهما طيران مجهولان لكي يفرخا فيهما...ولاحظ أنه خلال عام على الأكثر ستكتمل ملامح وجهها وستصبح جميلة، وشعر بالحزن نتيجة فكرة راودته، مع الزمن سيكون لديها فتاها... اقترب منها وأمسكها من كتفيها وقال مبتسما:

- كل شيء سيكون على ما يرام.

- حقاً يا رودولفيو؟

- حقاً.

- إنني أثق بك.

- صحيح.

أراد أن يبتعد لكنها نادته.

- رودولفيو.

- نعم.

- لماذا تزوجت هكذا مبكراً؟ خلال عامين يصبح بإمكاني أن أتزوجك.

- لا تستعجلي إنك ستتزوجين على أيٍّ حال من شاب جيد.

- ولكني أود لو أتزوجك أنت.

- سيكون أفضل مني.

- كيف – عبرت عن شكها بذلك- هل تعتقد أن هناك من هو أفضل منك؟!

- طبعاً ألف مرة يمكن أن يوجد من هو أفضل مني.

- ولكن ذلك الشاب لن يكون أنت- تنهدت بشكل لا إرادي-.

- تعالي الأفضل أن نشرب الشاي.

ذهب إلى المطبخ ووضع إبريق الشاي على الغلاية.

- رودولفيو.

وقفت قرب رف الكتب.

- رودولفيو، لدينا معاً أجمل اسم. انظر حتى لدى الكتاب لا يوجد أفضل من هذا الاسم- صمتت برهة- ربما هذا الاسم فحسب أك... زيو... بيري... اسمه جميل أليس كذلك؟

- نعم ألم تقرئيه؟

- كلا.

- خذيه إذن واقرئيه ولكن دون عطل استثنائية... هل اتفقنا.

- نعم اتفقنا.

بدأت ترتدي معطفها.

- قال متذكراً: والشاي.

- رودولفيو الأفضل أن أذهب...حسناً؟ ولكن لا تقل لزوجتك إنني كنت هنا... حسناً رودولفيو؟

- حسنا – وعدها-.

- شعـر بشيء من السأم عندما خرجت، كان مفعمـا بشيء ما غير مفهوم، بحنين مبهم، إلا أن هذا السأم وهذا الحنين موجودان في الطبيعة على أيٍّ حال... لبس وخرج إلى الشارع.

❀❀❀

حـل الربيـع مباشرة كما لو أنه انبثق فجأة، حل دون مقدمات تقريباً، وغدا الناس وديعين خلال بضعة أيام... هذه الأيام القليلة بدت له مرحلة انتقالية من موسم الانتظار إلى موسم التحقق ذاك أن أحلام الربيع وهبته السعادة والحب بكل مهارة الوداعة الممكنة.

في مساء أحد هذه الأيام أوقفت رودولف امرأة رزينة في حين كان عائداً إلى منزله.

- أنا والدة إيو – بدأت حديثها- اعذرني أعتقد أن اسمك رودولف.

- أجاب مبتسماً: نعم.

- إننـي أعرفك من خلال ابنتـي، إنها تتحدث عنك كثيراً في الأوقـات الأخيرة- ضحكت وفهم على الفور أنها محرجة في أن تتحدث معه وتسأله كأم-.

- لا تقلقي صداقتي مع إيو طيبة ولن يحدث أي سوء.

- قالـت بسرعة وهي مرتبكـة: طبعاً، طبعاً، ولكن إيو فتاة صاخبة حيويـة... إنها لا تستمع إلينا مطلقـاً، لو تحاول التأثير عليها... أتفهمني... عمرها الآن يدفع إلى القلق، قد تتصرف برعونة... وما يخيفني أنها دون صديقات حتى في صفها أو بين أترابها.

- هذا أمر سيِّئ.

- أعلم ذلك، أعتقد أنك تستطيع التأثير عليها.

- سأتحدث معها – وعدها –ولكني أعتقد أن إيو فتاة طيبة، عبثاً تفكرين بهذه الطريقة.

- ربما.

- إلى اللقاء، سأتحدَّث معها، كل شيء سيكون على ما يرام.

❀❀❀

وقرر على الفور أن يتصل بها دون أن يؤجل ذلك ولاسيما أن زوجته ليست في المنزل.

- رودولفيو– كان واضحا أنها سرت كثيراً- كم أنت رائع إذ تتصل بي... رودولفيو... إنني أبكي من جديد.

- لا يجوز أن تبكي هكذا في معظم الأوقات.

- إنه الأمير الصغير، لقد حزنت من أجله كثيراً، أكان موجوداً بشكل حقيقي؟

- أعتقد ذلك.

- وأنا أيضاً أعتقد أنه كان موجوداً.

- وأنــا أعتقد كذلك أيضاً. ولكننا لم نكن نعرف. إن ذلك لمؤسف حقاً. ولولا الكاتب إكزيوبيري لما عرفنا أي شيء أبداً، ليس عبثاً أن لدى هذا الكاتب اسماً جميلاً كاسمنا الجميل.

- نعم.

- اسمع بماذا أفكر أيضاً، كم هو جيد أنه ظل أميراً صغيراً، من المرعب أن يغدو عادياً هكذا... أما نحن فلدينا كثير مما هو عادي.

- لا أدري.

- ولكن أنا أدري... هذا أكيد.

- وهل قرأت «كوكب البشر»؟

- لقد قرأت كل الكتاب يا رودولفيو وأعتقد أن الكاتب إكزيوبيري كاتب حكيم بما فيه الكفاية، بل من الصعوبة أن تتخيل مدى حكمته وطيبته، هل تذكر كيف يطلقون (بارك) حراً ويعطونه النقود، أما هو فيصرفها على الأحذية للأولاد ويبقى هو من دون أي شيء.

- وهــل تذكرين (بانافوســ) الذي أغار على العرب وسلبهم وعلى الرغــم من أنهم حقدوا عليه لكنهم أحبوه...

- لأن الصحراء بالنسبة إليهم من دونه ستكون عادية... وهو الذي جعلها مثيرة رومانسية.

- إنك رائعة إن كنت تفهمين كل ذلك.

- رودولفيو...- وصمتت-.

- إنني أسمعك – نبهها-.

وظلت صامتة.

- قال لها متوتراً رودولفيو تعالي إليّ الآن إنني وحدي.

❁❁❁

مضت إلى المكتبة تجيل ناظرها ثم جلست.

- لماذا أنت هادئة هكذا؟ -سألها-

- أليست موجودة فعلاً؟

- مَنْ، زوجتي؟

- نعم.

- لا ليست موجودة.

- إنها تبعث على الضجر.

- ماذا.

- مضجرة هذه هي صفتها.

- أين وجدت هذه الكلمة؟

- في لغتنا الروسية العريقة، لا يوجد ما يناسبها أكثر.

- لا، لا يجوز ذلك يا إيو.

- ليس إيو بل رودولفيو.

- آه نعم.

- لقد اتصلت منذ مدّة وصدف أن ردت هي، هل تعلم ماذا قالت لي؟ إن كنت تتصلين من أجل الأواني المستطرقة فالأفضل أن تتصلي بالمدرس، أعتقد أنها تغار مني عليك.

- لا أعتقد ذلك.

- رودولفيو، الحقيقة أنني أفضل منها أليس كذلك؟ إنني بعد لم أنضج كما يجب، ولكن كل شيء أمامي.

ابتسم وهز رأسه.

- ألا ترى أعتقد أنه آن الأوان لكي تتركها.

- لا تقولي كلاماً سخيفاً – قاطعها- لقد سمحت لك بأكثر مما يجب كما يبدو.

- ولكنك فعلت ذلك حباً أليس كذلك؟

- بل من أجل الصداقة.

- صمتت مقطبة جبينها لكنها لم تطل من صمتها.

- ما هو اسمها؟

- مَنْ زوجتي؟

- نعم.

- كلافا.

- يا له من اسم! إنه يليق بشاحنة.

غضب منها.

-كفى.

نهضت فجأة وأغمضت عينيها وقالت على حين غرة.

- رودولفيو إنني غير طبيعية اعذرني لم أشأ...

- حسنا ولكن لا تنتحبي- حذرها-.

- لن أنتحب.

ابتعدت والتفتت إلى النافذة ثم قالت:

- رودولفيو تعال لنتفق على الشكل الآتي، أنا لم أكن عندك اليوم أبداً ولم أقل شيئاً، حسناً؟

- حسناً.

- والآن سأمضي وستقول لي عبارة إلى اللقاء هاتفياً.

- نعم.

- ذهبت.

- خلال خمس دقائق رن جرس الهاتف.

- إلى اللقاء يا رودولفيو.

- إلى اللقاء.

- انتظر قليلاً إلى أن وضعت سماعة الهاتف.

***

لم تعد بعد ذلك تتصل مدّة طويلة، ومدّة طويلة لم يعد يرها، فقد سافر من جديد وعاد في أيار فحسب حيث كان الصيف عبر أشعة الشمس يؤكد أنه قد خلَّف الربيع وراءه، كان لديه كثير من الأشغال في هذه الأوقات، وكان يتذكرها ويؤجل... غداً سأحدثها أو بعد غد، لكنه لم يفعل.

أخيراً التقيا مصادفة في حافلة (الترام)، رآها، ودون أن يملك صبراً راح يدفع الناس خشية أن تمضي. إذ ربما خرجت في محطة أخرى وهو كما يبدو لم يكن ينوي أن يمضي إثرها، ولكنها بقيت، هنا اكتشف أنه سُرَّ لذلك أكثر...أكثر مما تسمح بها صداقتهما.

- قال ضاغطاً على كتفها مرحبا يا إيو .

التفتت متفاجئة، رأته وبسرور هزت رأسها متمهلة.

- ليس إيو بل رودولفيو- ما زالت على عهدها السابق- إننا ما زلنا أصدقاء أليس كذلك؟

- طبعاً يا رودولفيو.

- سافرت؟

- نعم.

- اتصلت بك ذات يوم ولكنك لم تكن موجوداً.

- إنني هنا منذ أسبوع كامل.

كانت حافلة (الترام) مزدحمة، وكان الناس يصطدمون بهما دائماً مما جعلهما يقفان قريبين جداً واحدهما من الآخر، لامس رأسها ذقنه، وعندما كانت ترفع رأسها يضطر هو للانحناء كي يستمع إليها، كان يحاول أن يشرد بنظراته عنها لكثرة اقتراب وجهيهما.

- رودولفيو هل تريد أن أقول لك شيئاً- سألته-؟

- طبعاً أريد.

- مرة أخرى رفعت رأسها مقتربة من وجهه حتى ود لو يغمض عينيه.

- إنني أشتاق إليك دائماً يا رودولفيو.

- ساذجة أنت.

- أعلم ذلك – تنهدت- ولكني لا أشعر بالحنين للشبان الصغار، إنني لست بحاجة إليهم.

توقفت حافلة (الترام) وخرجا.

- هل ستذهب إلى زوجتك كلافا؟

- لا... تعالي نتمشى.

انعطفا نحو النهر حيث امتدت أرض خلاء، ومضيا بعيداً عن الدرب متقافزين لكي يتجاوزا أكوام القمامة وقد أمسك بيدها ليساعدها على تجاوز الأوساخ، كانت صامتة كما لو أنها لا تشبه نفسها، تابعت صمتها، وشعر هو أنها مثله تشعر بتوتر عجيب ذي رنين لا يقهر.

وصلا إلى الوهدة وما زالا ممسكين يداً بيد، نظر إلى النهر... وإلى ما وراء النهر... ثم مرة أخرى إلى الماء.

- رودولفيو -قالت وقد نفد صبرها -لم يقبّلني أحد حتى الآن، انحنى وقبّلها من خدها- بل في شفتي- طلبت منه-

- في الشفة يمكن تقبيل الناس القريبين جداً فحسب- قال ذلك وهو يتعذب-

- وأنا.

انتفضت مرتعشة، ففزع، وخلال لحظة فهم فجأة أنها صفعته، لم يشعر حتى بذلك، بل فهم أنها صفعته صفعة قوية حقيقية، ثم انطلقت تعدو عبر البرية بين أكوام القمامة، عبر التوتر والانتظار...

وقف مكانه وراح ينظر إليها كيف كانت تركض، لم يجرؤ حتى أن يناديها أو أن يلحق بها ليمسكها، وقف منهاراً مدّة طويلة كارهاً نفسه.

❀❀❀

حدث ذلك يوم السبت، وعند الصباح الباكر من يوم الأحد اتصلت أمها...

- رودولفيو... اعذرني يبدو أنني أيقظتك.

كان صوتها مشتتاً مرتجفاً.

- إنني أسمعك.

- رودولفيو، إيو لم تنم في البيت ليلة أمس.

كان عليه أن يجبب بشيء ما لكنه صمت.

- إننا هلعون لا ندري ماذا نفعل، أي إجراء نتخذ، هذه هي المرة الأولى.

- اهدئي أولاً- أخيراً تكلم- ربما نامت عند إحدى صديقاتها.

- لا أدري.

- على الأغلب أن الأمر هكذا، إذا لم تحضر خلال ساعتين سنبحث عنها، ولكن اهدئي الآن، خلال ساعتين سأتصل أنا بكم.

وضع السماعة وراح يفكر محدثاً نفسه، اهدأ أنت أيضاً، ربما نامت عند صديقتها، ولكنه لم يستطع أن يهدأ، بل على العكس شعر أن أعصابه بدأت تتوتر وترتعش، ولكي يُهدِّئ من روعه ذهب إلى السقيفة وراح يبحث في كتبه المدرسية القديمة وهو يصفر، كتاب الجبر والهندسة اختفى عن ناظريه، راح يبحث ويبحث محاولاً تناسي الأمر.

ظل الهاتف متوارياً صامتاً، أغلق رودولف باب المطبخ وراءه وراح يتصفح الكتاب... إذا تسرب الماء من خزان إلى آخر خلال ساعتين يكون...

رن الهاتف.

- جاءت – بكت الأم ولم تتمالك أعصابها-.

- جمد وهو يسمع.

- رودولف تعال إلينا لو سمحت- وبكت من جديد ثم أضافت- لقد حدث معها شيء ما...

❁❁❁

خلع رداءه دون أن ينتظر السماح له بذلك وأشارت له الأم صامتة نحو باب غرفة إبو. كانت جالسة على السرير حاضنة ساقيها تحتها، وراحت تنظر أمامها نحو النافذة وهي تتمايل في مكانها.

- رودولفيو.

- التفتت إليه ولم تقل شيئاً.

- رودولفيو.

- كفى – قطبت وجهها متأففة- أي رودولفيو أنت... أنت رودولف عادي تماماً... رودولف لا أكثر... هل تفهم.

كانت الصدمة كبيرة بحيث احتلت جسده كله مباشرة، ولكنه تحمَّل ضاغطاً على نفسه ليبقى، اقترب من النافذة واستند على حافتها.

ظلت تتأرجح إلى الوراء والأمام وتنظر أمامها وحسب متجاهلة إياه والسرير المرن يصرُّ من تحتها.

- قال مسايراً: حسناً ولكن اشرحي لي أين كنت؟

- قالت دون أن تلتفت إليه: اذهب إلى الشيطان.

هزَّ برأسه ثم تناول سترته الربيعية عن المشجب ودون أن يجيب عن تساؤلات أمها الصامتة... نزل على الدرجات... وذهب إلى الشيطان...

كان نهار الأحد بالكاد قد بدأ... والعابرون في الشارع قلة... لم يوقفه أحد... عَبَرَ البرية وهبط نحو الضفة... ثم فكَّر فجأة... إلى أين أمضي بعد؟

❁ ❁ ❁

أسطورة من اليونان في ربوع بلودان

د. محمود حمود

بلودان بلدة اصطيافية سوريّة تقع على السفح الغربي لجبل الزبداني الشرقي، تبعد عن دمشق نحو (٥٠ كم) باتجاه الشمال الغربي، و(٥ كم) إلى الشرق من الزبداني. ترتفع نحو (١٥٥٠م) عن سطح البحر، وتشرف على سهل الزبداني وسرغايا، وعلى جبل الحرمون وحتى جبال لبنان الغربية.

البلدة عامرة منذ القديم، وقد جاء ذكرها في العديد من المصادر العربية القديمة. وعرفت بديرها المسمى مار جرجس والذي تهدَّم إثر الزلزال الذي ضرب المنطقة سنة (١٧٥٩م). وقد كانت بقايا بعض جدرانه وأبوابه السبعة ما تزال موجودة حتى بدايات القرن العشرين عندما حُدِّث البناء ووضعت في حديقته بعض العناصر المعمارية الحجرية التي تعود إلى العصرين الروماني والبيزنطي.



كما يوجد إلى الشمال الشرقي من بلودان وعلى بعد نحو (٥كم) موقع أثري يتربع على قمة جبل يدعى دير يونان (ارتفاعه ٢١١٠م عن سطح

البحـــر)، وهو يشرف على سهلَيّ الزبداني والبقاع اللبنانـــي، ويتضمن بقايا أبنية أثرية تتوزع على ثلاث هضاب صغيرة متجاورة.

أول مـــن ذكر الموقع هـــو ريتشارد. ف. بورتـــون R. F. Burton القنصل البريطاني في دمشـــق والذي كان يقيم في بلودان بين عامـــي (١٨٦٩- ١٨٧١م)، ووصفه في كتابه سورية غير المكتشفة: Un Explored Syria، Vol. 2، Londes، 1872، وتحدث عن بقايا معبد كان مكرساً للإله بعل وذكر أبعاده والعناصر المعمارية التي شاهدها. ورأى أن الموقع تحوَّل إلى ديـــر مسيحي بدليل إشارة الصليـــب المربع المنقوش على حجر في الموقع قرب بئر عمقه (٥م). كمـــا ذكر وجود نصيـــن يونانيين مشوهين أحدهما منقوشـــ على مذبح وقام برسمه ونسخ نصه.

تمـثـال برونـزي لبقرة بلودان





في عـــام (١٩٦١م) قدَّم مواطـــن اسمه نايف هـــلال تمثالاً برونزياً إلى المتحف الوطني بدمشق زعم أنه وجده في صندوق خشبي ورثه عن والده الفلاح الذي يعتقد أنه عثر عليه في بلودان وربما بموقع دير يونان. ارتفاع التمثال (١٤سم) وطوله (٢٢سم)، وعرضه (٥٢, ٥ســـم) وهو يعود إلى القـــرن الثاني الميلادي أو بدايـــة القرن الثالث الميلادي، ويمثل بقرة (جاموسة) تقف على قوائمها فوق قاعدة أبعادهـــا (١٦×٧×٦, ١سم)، رقبتها ممتدة إلـــى الأمام ورأسها منخفض يتجه نحو اليسار أعلى رأسها شكل كالقوســـ ينتهي بقرنين منحنيين، وأذنهـــا اليسرى منتصبة. أما جسمهـــا فيبدو في حالة حركة إلى الوراء والقائمتان الأماميتان متباعدتـــان، أما الذيل فطويل يلامس الأرضـــ ويلتصق بقائمتها الخلفية اليمنى، وتظهر فيه فقرات الظهر وخطـــوط أضلاع البطن، مما يشير إلى حالة خوف واستعداد للمواجهة. وهي من الأعمال الفنية التي صنعت وبمهارة كبيرة وبأسلوب واقعي تجلى بإظهار كثيرٍ من التفاصيل والحالـــة النفسية للحيوان وهو يدل على إبداع الفنان الســـوري ودقة ملاحظته وقدرته على الابتـــكار. وقد صُنِعَ التمثال بتقنية الصب المجـــوف التي تختصر بصناعة نموذج من الشمع للتمثال ثم يغلف بطبقة من الطين الخاص بصنع القوالب وتترك فيه ثقوب لخروج الشمع بعد

ذوبانه نتيجة تعريضه للحرارة، فيبقى مكان التمثال فارغاً ثم يعرَّض القالب على النار لزيادة صلابته ويؤتى بالمعدن المصهور ويصب في القالب ثم يكسر القالب ويُستَخرَج التمثال منه.

نقشت كتابة يونانية على ثلاثة جوانب من قاعدة التمثال تشير إلى محارب اسمه تامايوس الذي قدم هذه التمثال إلى الإله أوريون Orion. وقد سرد الشعراء قصة أوريون في الأسطورة اليونانية بأكثر من صيغة أهمها، أنه ولد بمعجزة إلهية من جلد بقرة إكراماً من الآلهة: جوبيتر ونبتون ومركور لقروي من منطقة بيوتيا اسمه هيريثوس كان قد تشرف باستضافتها، وجعلت صورته جميلة وطلعته مشرقة وقامته طويلة جداً حتى أنه كان إذا سار في البحر كانت الأمواج لا تغمر رأسه كله. وقد شُغف أوريون منذ نعومة أظفاره بمراقبة الكواكب وبحوث الفلك، وولعه بالصيد.

وعلى الرغم من عفة إلهة الصيد والقمر ديانا (أرتميس الإغريقية) ابنة (جوبيتر/ زيوس)، لكنها لم تستطع مقاومة جماله فعطفت عليه وولعت به ووقعت في حبه واتخذت قراراً بالعيش معـه والزواج به. لكن أخاها أبولون، إله الشمس والموسيقا والرماية، حاول منعها عن الزواج بصديقـه أوريون الجميل. ولما عجز عن ثنيها عن هذا الزواج فكّر في التخلص من صديقه بحيلة غادرة. فعندما كانت ديانا تتأمل الأمواج المتلاطمة لفت نظرها إلى شكل غامض غير مميـز في أفق البحر، ولم يكن هذا الشكل سوى رأس الشاب أوريون الصياد الذي كان وقتئذ يسيـر فـي البحر. فتحدى أبولون شقيقتـه في قدرتها على إصابة الهدف عـن بعد، وإثباتاً لمهارتها تناولت القوس وأطلقت سهماً مميتاً أصابت رأس صديقها الجميل أوريون الذي مات ضحية حسد شقيقها أبولون وغيرته من حب ديانا له.

وفـي صيغة أخرى للرواية أن ديانا علمت باستسـلام أوريون لربة الفجر أيوس المتزوجة ببيرسي، ولهـا منه الهواء والنجوم وأهمها نجمة الصبح، التي أولعت بأوريون الجبار الجميل فخطفته ونقلته إلى جزيرة ديلوس. فقررت ديانا الانتقام منه فأخرجت عقرباً وأمرته أن يلسع بشـدة الشاب المغرور أوريون. لكن مـوت الشاب الجميل ملأ قلبها حزناً وألماً وجعلها تشعر باليأس فقامت تستعطف جوبيتر كبير الآلهة حتى حصلت منه على مكان له في السماء. فأخذ يشـكّل برجاً بين بروج الأفلاك المتلألئة، ولكنه تميز عنهـا بأنه أكثر نوراً وأشد بريقاً منها، ومـا برج أوريون إلا البرج الثامن وهو برح العقرب. وقـد تابع أوريون هوايته في الصيد في عالمـه السماوي، فكان يمضي للصيد في الليالي الصافية المتلألئة بأنوار النجوم والكواكب

عندما يكــون الهواء عليلاً والأمواج هادئة، فتتبعه ديانا وتضمه بأشعتها كما يسمع عواء كلبه الذي يشكل في السماء برج الكلب. وما طرائد الصياد إلا النجوم التي يخبو نورها أمام بريقه ولمعانه.

وحتــى الآن يبدو بــرج العقرب مؤلفاً من سبعــة نجوم جميلة أربعة منــه لها شكل مربع والثلاثة الباقية في الوسط وتسمى زنار أوريون.

وبالعودة للتمثال، فيبدو أن المحارب تامايوس الذي نذره لأوريون كان من المولعين بالصيد فأهداه هذا التمثال ونقش اسمه عليه وهو الأثر الأول الذي يكتشف في سورية ويرتبط بهذا الإله.

ويثيــر تمثال بقرة بلودان كثيراً من الأسئلة التي يتعلــق بعضها بمصدره وموطنه الأصلي وكيف ومتى انتقل إلى بلودان. وهل اكتشف بالأصل فيها أم أنه نقل إليها لاحقاً لأنّه عمل فني نفيســ لحمايته وحجبه عن أنظار اللصوص. عــلاوة للأسئلة المتعلقة بالإله أوريون وعبادته في سورية، وكذلك بالإله أبيس المصري ورمزه البقري والذي عبد في المنطقة، وهل لتمثال بلودان علاقة به وبمعبد بلودان؟

ومــن المعــروف أن عبادة أبيس Apis إلــه الخصوبة عند قدمــاء المصريين وروح بتاح Patah (إلــه الحرفيين وملهم الفنانين وحاميهــم)، انتشرت في المنطقة منذ عهد الإسكندر الــذي قدَّم له القرابين في مصر وشاعت عبادته في سورية فعبده الأيطوريون (قبيلة عربية) سكان مناطق جبال لبنان الشرقية والحرمون وبعلبك وأبيلا في وادي بردى، ووجدت كثير من المصادر والنقوش التي تؤكد ذلك. ومن ثمَّ هل من المحتمل أن يكون لمعبد جبل يونان علاقة بهذا الإله الذي اقترنت عبادته مع عبادة زيوس كرونوس ZEUS KRONOS، على الرغم من ورود ذكــر الإله أوريــون عليه؟ وما كما يجب الإشارة إلى أن ظاهــرة انتشار المعابد الجبلية لدى سكان الجبال الآراميين السوريين كانت معروفة منذ الألف الأول قبل الميلاد واستمرت خــلال العصرين الهلنستي والروماني. كانت ذرا الجبــال وقممها تُختار لتشييد هذه المعابد بحيث تكون ذات إطلالة وتشرف على محيطها وعلى السهول والوديان والأفق البعيد. ويوجد كثيــر منها في منطقة الزيداني وجبال لبنــان الشرقية وعلى قمة جبل الحرمون ومنحدراته. وبعــد تهلين المجتمع المحلي (تأثره بالثقافــة الهلنستية) في هذه المناطق عبد سكانها آلهة اليونــان والرومان وكرسوا لها كثيراً من المعابد ولا سيما للإله زيوس كرونوس وفق ما تؤكده

المصادر الكتابية والنقوش المكتشفة، وقد رأى هؤلاء السكان في هذه الآلهة آلهتهم المحلية وعلى رأسها بعل.

الأعمال الأثرية الحديثة في موقع دير يونان

في عام (٢٠٠٩م) بدأت بعثة أثرية من دائرة آثار ريف دمشق يرأسها إبراهيم عميري أعمالها في جبل دير يونان وتوقفت عام (٢٠١٠م) بعد إنجاز موسمين من التحريات وأعمال التنقيب وتوثيق جزء من أبنية الموقع، وهي:

- البناء A:

أبعاده من الشرق إلى الغرب (١٧,٥م)، ومن الشمال إلى الجنوب (١٠,٥م)، بقي من جدران المبنى عدة مداميك مبنية من حجارة كلسية مقصبة كبيرة الحجم (٩٠-١٥٠سم)، وقد شيد المبنى على منصة (بوديوم) مرصوفة بالحجارة المنتظمة نسبياً بالشكل والحجم. وكُشِفَ عن ساكف كبير يعتقد أنه كان يعلو مدخل البناء كما حملت بعض الحجارة إشارات وضعها البنّاؤون. ومن الواضح أن البناء كان جزءاً من معبد وقد يكون استُخدِم كحصن عسكري بهدف الحراسة والمراقبة.

- البناء B:

يبعد عدة أمتار عن البناء الأول من جهة الشرق وهو بناء متداعٍ يظهر تحت حجارته جدار ينحدر من جهة الشرق طوله ما بقي منه نحو (٢٠م) من الشمالٍ إلى الجنوب، ونحو (١٨م) من الشرق إلى الغرب، وعرضه (٢٢٥سم). وقد بقي منه ثلاثة مداميك بارتفاع يصل إلى (١٧٠سم)، بنيت المداميك العليا بحجارة كبيرة مشذبة يصل طولها (٢٢٠سم)، بينما بنيت السفلى بحجارة غشيمة أصغر. وفي الجهة الغربية من البناء ظهرت ثلاثة مداميك تشكل بقايا أسفل جدار له شكل منحني قطره (١٢,٥م)، وبقي من طوله (١٤م)، بارتفاع (١٢٠سم) وقد بني بطريقة الجدار السابقة نفسها وهي حجارة كبيرة من الأعلى وأصغر بالأسفل، ويمتد هذا الجزء من البناء من هذا المكان ليتواصل مع البناء A الذي قد يكون قسماً منه.

وفي كتلة البناء كثير من العناصر المعمارية الحجرية المنحوتة جيداً، منها حوض عليه إفريز صغير وقطع حجرية مثلثة الشكل. وهناك قطع حجرية تدل على وجود قوسين كبيرين في هذا البناء مع افتراض أن السقف كان قوسي الشكل. وهناك كثير من الحجارة التي لم يكتمل نحتها مما قد يشير إلى أن جزءاً من البناء على الأقل كان قيد التشييد.

- البناء C:

يقع إلى الشرق من البناء الثاني وهو منشأة ضخمة أبعادها نحو (٢٠×٢٠م)، كشف عن جزء منها طول أحد جدرانها اتجاهه شمال جنوب (١٥م)، عرضه (١٥٠سم)، يتخلله مدخل، وهو مبني بالحجارة المقصبة. ويحتوي البناء على عدد من التقسيمات ومنها قاعات وغرف صغيرة وباحات وممرات. ومن العناصر المعمارية الباقية في المنشأة بلاطات حجرية كانت جزءاً من الأرضية المرصوفة، وهناك أجزاء من الأعمدة الأسطوانية وقواعدها وأفاريز ومذبح صغير. وربما كانت هذه المنشأة بناءً تخديمياً للموقع يتضمن بعض غرف السكن والخدمة للزوار والمقيمين.

عثر في أبنية الموقع على مجموعة من القطع النقدية البرونزية يعود معظمها إلى أباطرة من القرن الرابع منهم الإمبراطور قسطنطين الكبير (٣٠٥-٣٣٥م)، وأركاديوس (٣٩٥-٤٠٨م)، وهناك قطعة فضية (تترادراخما) تعود إلى الإسكندر المقدوني، علاوة على خاتم وحلق من البرونز، ونصل سكين من الحديد، ورأس دمية طينية بشرية مختزلة، وصحنان فخاريان لهما قاعدة مرتفعة، إضافة إلى كسر فخارية تحمل أحياناً بعض الزخارف. كما عثر على مجموعة كبيرة من السهام الحديدية والبرونزية تعود إلى أواخر العصر الروماني وبداية البيزنطي. وكمية كبيرة جداً من المسامير الصغيرة، وبعض الكبيرة، التي ربما كانت تستخدم في صناعة الأحذية مما قد يشير إلى وجود ورشة تصنيع في الموقع.

ومن المعتقد أنه كان لمباني الموقع أكثر من وظيفة أهمها الوظيفية الدينية إذ استخدم معبداً خلال العصر الروماني إلى جانب وظيفته العسكرية كنقطة مراقبة وحراسة. قبل أن يتحول إلى دير مسيحي خلال العصر البيزنطي. ويشير الكم الكبير من رؤوس السهام الموجودة عند المداخل إلى أن الموقع شهد هجوماً كبيراً وظل صامداً مدّة طويلة لا يعرف نهايتها والمصير الذي انتهى إليه، وقد كان ذلك في نهاية العصر البيزنطي على الأغلب.

أما فيما يتعلق بالآلهة التي كرّس لها المعبد فأمر يحتاج إلى مزيد من أعمال البحث والتحري الأثري للتحقق منه. ولكن المعطيات الموجودة تؤكد أهمية الموقع وأهمية بلودان أحد أهم مواقع الجذب السياحي في الوطن العربي منذ بداية القرن العشرين.

مراجع للاستزادة

١- إبراهيم عميري، نتائج التنقيب في موقع جبل يونان في بلودان، (الموسم الأول ٢٠٠٩)، الوقائع الأثرية في سورية، المجلد ٥، دمشق، ٢٠١١، ص ٧٩- ٨٨.

٢- إبراهيم عميري، جبل يونان في بلودان، نتائج الموسم الثاني ٢٠١٠، الوقائع الأثرية في سورية، المجلد ٦، دمشق، ٢٠١٢، ص ٢٥٣- ٢٥٨.

٣. بشير زهدي، أسطورة أوريون والتمثال المكتشف في بلودان، الحوليات الأثرية السورية، المجلد، دمشق، مجلد ١٢/١١، دمشق ١٩٦٢/١٩٦١ ص ٨٩- ٩٨.

4- J. Aliqout., Julien Aliquot, La vie religieuse au Liban sous l'Empire romain, Beyrouth Presses de l'Ifpo (Bibliothèque archéologique et historique 189), 2009.

5- Julien Aliquot, Inscriptions grecques et latines de la Syrie, Tome XI, Mont Hermon (Liban et Syrie), Bibliothèque archéologique et historique, Tome 183, 2009.

6- P. L. Gatier , I. Omeri., Deir Nebi Younan, Un Tem;le Roman Meconnu dans L' Anti-Liban, Syria 79, (2002), p. 285- 291.

الحياة بين النوم واليقظة

د. فندي أبو لطيف

كان الصينيون القدماء يعتقدون أن الفوارق والحدود بين عالم اليقظة وعالم النوم والأحلام رخوة وسيالة وغير صلبة، فالنائم الحالم بأنَّ جاره سرق حصانه المفقود يمكنه أن يدعي عليه ادعاء فعلياً ويُحضر الشهود الذين رآهم في حلمه إلى القاضي للاستيقان من صحة دعواه. وكان الحكيم الصيني جوانغ تسي الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد قد قال مرة: رأيتُ أنا جوانغ تسي البارحة في منامي أني فراشة سعيدة ترفرف بجناحيها جذلى في هذا المكان أو ذاك، رأيتُني فراشة حقة من الوجوه جميعها، ولم أكن أدرك شيئاً أكثر من أنّي فراشة، أما ذاتي بوصفي إنساناً فلم أكن أدركها قط. ثم استيقظتُ على حين غفلة وهأنذا منطرح على الأرض إنساناً كما كنت، والآن: لا أعرف على وجه الدقة هل كنت في ذلك الوقت جوانغ تسي الذي يحلم بأنه فراشة، أم أنني الآن فراشة تحلم بأنها إنسان هو جوانغ تسي.



للإنسان ثمة حياتان تتقاسمان وجوده الحي؛ واحدة يحياها وهو

يقظ وأخرى يحياها وهو نائم، ويقضي الإنسان زهاء ثلث حياته نائماً وحالماً، ويبدو بالنظرة السريعة إن عناصر اليقظة تمثل كياناً متمايزاً ومنفصلاً عن عناصر كيان النوم، فالحركة الهادفة الواعية وسرعة الاستجابة للمثيرات الخارجية والتفاعل معها تشكل أهم عناصر اليقظة، أي إنَّ عالم الوعي الذي ينشغل به هو العالم الخارجي بالدرجة الأولى، في حين أن الأحلام والاسترخاء وتناقص الاستجابة للمنبهات تؤلف معالم النوم الأساسية وبكلمات ثانية، يمارس الوعي نشاطه ههنا على العالم الداخلي الذي يبدعه الدماغ في أثناء النوم. وبإزاء ذلك، قد لا تسير حياة النوم واليقظة بمثل هذا الانسياب والتمايز، فقد تنزلق أو تتسرب بعض عناصر اليقظة إلى النوم فتؤدي بالنائم إلى النهوض من الفراش والقيام بسلوكات معقدة من قبيل الأكل والشرب ومغادرة المنزل وقيادة السيارة، وقد تنزلق من جهة أخرى بعض عناصر النوم إلى اليقظة فتجعل الإنسان يحلم ويهلوس وهو يقظ.

النوم الريمي والنوم اللاريمي

يتقاسم النوم الطبيعي نمطان من النوم؛ نوم ترافقه حركات العينين السريعة ويدعى النوم الريمي REM Sleep، ونوم تصاحبه حركات العينين غير السريعة ويعرف بالنوم اللاريمي. NREM Sleep ينقسم النوم اللاريمي بدوره إلى ثلاث مراحل N1 وN2 وN3، إذ يبدأ النوم عملياً بالمرحلة الأولى N1 وهي مرحلة انتقالية بين اليقظة والنوم تدوم قرابة (١٠-١٥) دقيقة تتجلى بالنعاس والوسن والغفو، تليها المرحلة المتوسطة الثانية N2 ويكون النوم فيها أكثر عمقاً وتحتل الجزء الأعظم من النوم، وتعرف المرحلتان N1 وN2 بالنوم الخفيف، أما المرحلة الثالثة N3 فهي تمثل الجزء الأعمق من النوم وتعرف بالنوم العميق أو النوم ذي الموجة البطيئة. تسترخي العضلات بصورة متزايدة في النوم اللاريمي ويتناقص معدل ضربات القلب ويغدو التنفس عميقاً وبطيئاً وينخفض الضغط الدموي وتنخفض حرارة الجسم أيضاً، وتكون حركات مقلتي العينين بطيئة واستجابة النائم للمثيرات الخارجية بأدنى درجاتها بفعل ارتفاع عتبات التنبه والاستثارة، وتحدث الأحلام في هذا النوم بنحو قليل وتكون كامدة وقليلة التفاصيل وهي منطقية إلى حد ما وفقيرة بالتصويرات البصرية. يشكل النوم اللاريمي ما يقارب (٧٠-٧٥٪) من مدّة النوم الإجمالية ويكون سائداً عملياً في الثلث الأول من النوم.

أما النوم الريمي فهو يؤلف (٢٠-٢٥٪) من النوم تقريباً ويسود في الثلث الأخير من النوم وتكون فيه موجات نشاط الدماغ الكهربية على غرار تلك الموجودة في المرحلة الأولى من

النوم اللاريمي N1 أي تكون أقرب إلى كهربائية نشاط الدماغ في حالة اليقظة، وتحدث في هــذا النمط من النوم أمور غريبة كثيرة؛ شلل تام لــكل العضلات الإرادية باستثناء عضلات التنفس والعضلات المحركة لمقلة العين، اضطراب عشوائي في معدل نظم القلب والتنفس، اضطراب في حــرارة الجسم، حركات سريعة لمقلتي العينين، وأحلام حيوية وبراقة ومملوءة بالتفاصيــل والانفعالات والمشاعــر فيعيش النائم العالم الذي يخلقــه دماغه في هذا النوم العجيب التناقضي.

يقضي النائم خمس دورات تقريباً من النوم اللاريمي والنوم الريمي المتعاقبين، ويسيطر النوم اللاريمــي على معظم الدورات الأولى، فيما يسود النــوم الريمي في الدورات الأخيرة من النــوم لذلك تكثر الأحلام عند الفجر ويتذكرها الشخصــ بوضوح وبتفاصيل كثيرة، أما الأحــلام الحاصلة في مقتبــل النوم العميق تكون ذكراها باهتــة ومجملة وفقيرة الانفعالات والمشاعــر، لذلك غالباً ما تحدث المشــكلات المصاحبة للنوم الريمي في الثلث الأخير من الليــل من قبيــل الكوابيس أو تمثيل الأحلام سلوكياً أو شلل النوم ونحو ذلك، في حين تحصل الاضطرابــات المصاحبة للنوم اللاريمي في أول الليل مثل الرعــب والفزع الليلي إذ ينهض النائــم فجأة مطلقاً صرخــة ومرتعش الجوارح والأوصال وتكون دقــات قلبه وأنفاسه سريعة مضطربــة ويغمره التعرق والخوف ثم يعود إلى النــوم بعد دقائق ولا يتذكر شيئاً في الصباح القــادم، أو مثل السير في النوم أو ما يعرف بالسرنمة، وفيها ينهض النائم من فراشه وعيناه فارغتان كأنهما من زجــاج ومملوءتان بالذهول وقد يقوم بأفعال بسيطة كالتجول في المنزل والذهــاب إلى هــذه الغرفة أو تلك ثم العودة إلى الفراش والاستمــرار في النوم، أو قد يقوم بسلــوك معقد من مثل الذهاب إلى المطبخ وتحضير الطعــام وطبخه ثم تناوله والعودة إلى الفراشــ، أو قد ينهض ويقوم بتبديل ثيابه والخروج مــن المنزل والذهاب إلى مقر عمله ثم العــودة إلى المنزل والخلود إلى النوم، ومن الممكن أن لا يعود إلى المنزل بل ينام في المكان الذي ذهب إليه، وعندما يستيقظ من النوم لا يتذكر أي أمر من سلسلة أفعاله الليلية، فيتساءل عمن قام بإحضاره إلى هذا المكان أو ذاك.

وتجــدر الإشارة إلــى أن محاولة إيقاظ الشخص السائر في نومــه عملية مربكة وتحفها المخاطــر فقــد تصدر منه أفعــال عنفية ومتهورة عــلاوة على انعدام إمكانيــة إيقاظه من الأصــل في بعض الأحيان، لذلك من الأوجب والأحوط مراقبته ومساعدته كي لا يؤذي نفسه أو الآخريــن في أثناء سيره النومــي. ومن المسالك الأخرى التي قد تظهر في النوم اللاريمي

قيام النائم بسلوك جنسي طبيعي أو شائن أو قد يقدم على عملية انتهاك واغتصاب وإكراه للطرف الجنسي الآخر من دون تكوين أي ذكرى عن هذه الأفعال العارضة.

أخطال النوم

أخطال النوم ParasomNias: حركات جسدية أو سلوكية أو تجارب إدراكية ذاتية تحدث في مقتبل النوم أو في أثناء النوم أو عند الاستيقاظ من النوم، وتمّحي خلال تلك الحوادث والتجارب الخطوط بين النوم الريمي والنوم اللاريمي واليقظة، وتتسيّل الحدود بينها مثنى أو ثلاث فتتشكل جزر من عناصر إحداها في بحر الحالة الأخرى. فالأخطال المصاحبة للنوم اللاريمي العميق، مثلاً، تنزلق فيها مراكز الدماغ المسؤولة عن الحركة والكلام وتحديد الوجهة والمسار إلى حالة اليقظة، في حين تبقى المراكز الأخرى تغط في نوم عميق، فينتج من ذلك أخطل نائم غير واعٍ يستطيع السير والأكل والجماع والصراخ. وبالإزاء من ذلك، تتميز الأخطال المرافقة للنوم الريمي بانزلاق الوعي واليقظة إلى الأحلام الحاصلة في النوم الريمي مع بقاء الجسد مشلولاً، فيحلم الأخطل وهو يقظ وواعٍ بدرجة ما ولكنه لا يستطيع بعث الحركة في جسده المطفأ فيحدث ما يعرف بشلل النوم. وقد تنطفئ أحياناً المراكز المسؤولة عن إحداث الشلل ويضطرم بالمقابل نشاط المراكز المحركة من دون أن يستيقظ الأخطل فيحدث ما يعرف بتمثيل الأحلام، وبعبارة أخرى، يستيقظ الجسد في الخطل، وبالإزاء يبقى العقل سائحاً سارحاً في نوم الأحلام، ولهذا ينفّذ الأخطل ما يمليه عليه الحلم فيخبط ويضرب ويؤشر ويلوح بيديه وقد يقفز من سريره ويؤذي شريك النوم معه ولكنه يبقى مغمض العينين وإن قام ومشى فسيمشي خطوة أو اثنتين ويسقط فهو غير متفاعل أو مرتكس للعالم الخارجي، ومن الوقائع الموثقة في ثمانينيات القرن المنصرم قيام زوج أخطل بتنفيذ حلمه وقتل زوجته وهو نائم، إذ نهض الزوج وقام بخنق زوجته التي يحبها حتى فارقت الحياة، وعندما استيقظ رأى نفسه بجانب زوجته المغدورة وتذكر حلمه وتفاصيله أقوى التذكر والوضوح فذهب إلى الشرطة وسلّم نفسه بوصفه قاتل زوجته، وبنهاية المحاكمة حكم عليه بالبراءة بوصف فعله عملاً غير متعمد ولا تسبقه نية مبيتة أو استعداد وترصد للتنفيذ. وثمة حالة أخرى من أخطال النوم الريمي تعرف بالحلم الصافي Lucid dreamiNg ونُعت الحلم بالصافي هنا لأن العقل يكون غير متشوش والمرء متبصراً بذاته، وفيه يصبح الشخص واعياً بحلمه ويعرف أنه يحلم وهو لا يزال نائماً، ثم يشرع في مشاغلة الحلم والعبث به وتوجيهه

وتغيير السيناريو والعناصر الحلمية تارة والانسياق معها تارة أخرى. وقد تأخذ هذه الحالة منحى آخر في حلم النائم بأنه قد استيقظ من نومه أو أن أحداً ما أيقظه، ثم انطلق إلى أعماله الاعتيادية فيغسل وجهه ويذهب إلى الحمام، ثم يتناول فطوره ويذهب إلى عمله ثم يعود فينام فيحلم مجدداً، وبالطبع يتم كل ما سبق بطريقة حلمية فالشخص لا يزال نائماً، وبعبارة أخرى، صار النائم يحلم، ويحلم بأنه استيقظ ثم نام مجدداً، وأخذ يحلم مرة ثانية، أي إنه حلم ضمن الحلم أو هو حلم تضاعف بحلم آخر، ويطلق على هذه الحالة اسم الاستيقاظ الزائف، لأن النائم يستيقظ في حلمه فحسب وليس في الواقع الفعلي.

وثمة حالة اختبرها كثيرٌ من الناس الذين يحرمون من النوم أمداء طويلة كالجنود على جبهات المعارك أو العمال في حالات الإكراه على أعمال مجهدة ومديدة، إذ يعاني هؤلاء الأشخاص في يقظتهم هلاوس كثيرة وفعالة تتداخل مع تفاصيل أدائهم لتلك المهام وذلك لأن الضغط الدافع إلى المرور بتجربة الحلم والنوم الريمي يكون كبيراً جداً إلى درجة أنهم يتعرضون لتجربة النوم الريمي وهم أيقاظ.

ونعيد التذكير بأن الفارق الأساسي بين نمطي الأخطال السابقين تذكر الأخطل للأحداث والتجارب الإدراكية الحاصلة في أخطال النوم الريمي، وانعدام الذاكرة تقريباً لأحداث أخطال النوم اللاريمي، علاوة على أن الأخطال الأولى تحصل في الثلث الأول من الليل، والثانية في الثلث الأخير من الليل.

شلل النوم Sleep Paralysis والسبخ Narcolepsy

شلل النوم تجربة شعورية واعية تتمثل بعجز مؤقت وشامل عن تحريك الرأس والجذع والأطراف باستثناء العضلات التنفسية والعضلات المحركة لكرة العين، ويحدث هذا الخطل عادة عند بدء النوم أو بدء الاستيقاظ، وتعود علته إلى عدم استيقاظ بعض عناصر النوم الريمي في موازاة حدوث يقظة النائم، بل تستمر في نشاطها الذاتي من قبيل إنتاج الأحلام وإحداث فقد تام للقوة والمقوية العضلية الإرادية، في حين أن العقل يستيقظ ويتفاعل مع العالم الخارجي ولكن من دون حيلة. ويتجلى ذلك بانعدام قدرة الأخطل على التكلم أو الإشارة أو الإيماء خلال هذه النوبات، وتتحول الأحلام التي ينتجها نوم الريم المنزلق إلى اليقظة إلى هلوسات بصرية أو سمعية أو لمسية تقود بمجملها إلى تشوش وارتباك وخوف وقلق، فقد يشعر الأخطل بأن ثمة كائنات غريبة أو فضائية تقف إلى جانب سريره وتحدق

فيه وتحاول خطفه، أو أنه مطوق بأرواح شريرة أو بتشكلات شيطانية وسحرة ومشعوذين، أو أن كائناً مرعباً يجثم على صدره ويكتم له أنفاسه ويمنعه من التقاطها، لذا يعرف شلل النوم أحياناً باسم الجاثوم، وحيال ذلك قد يشعر بعضهم الآخر من أخاطل الشلل النومي أن صدمة كهربية تخترقه من طوله وترديه جسداً واهياً لا حركة فيه ولا حول له على التحرك أو التحريك، ومن الأمور الطريفة التي قد تحدث في أثناء الشلل النومي تهليس المشلول بأنه يطفو على فراشه أو يطير ويحلق عالياً أو أنه قد يختبر تجربة خروج الروح من الجسد ومراقبتها للجسد من عل.



رسم توضيحي ١ الكابوس (شلل النوم أو الجاثوم) للفنان الإسباني فرانشيسكو غويا.

ويحدث شلل النوم غالباً والأخطل نائم على ظهره ويدوم من ثوانٍ إلى بضع دقائق تقريباً ثم يستعيد بعدها قدرته على الحركة والتحلل من حالة الهلوسات الحلمية والعودة إلى اليقظة الطبيعية التامة.

يحدث شلل النوم عادة بوصفه حالة مستقلة بذاتها ويسمى بالشلل النومي المعزول، ولكنه قد يكون جزءاً من اضطراب أوسع هو السبخ النومي. والسبخ لغةً: هو نوم الشخص وهو يستمع إلى حديث ما، أما طبياً: فهو اضطراب مزمن في النوم يتميز بهجمات مفاجئة وعارمة للنوم، تحدث في أي وقت سواء كان نهاراً أم ليلاً، وهي لا ترتبط بكفاية النوم أو الحرمان منه بل لها أن تحدث في كل الأحوال. ولاضطراب السبخ نمطان؛ أحدهما يترافق مع شلل النوم والآخر يحدث بمعزل عنه، وتتلخص مجمل أعراض السبخ بما يأتي:

نوبات شديدة من النوم والنعاس خلال النهار تقع في أي وقت وأي مكان ومن دون مقدمات أو منذرات، فقد يكون الشخص يتحدث إلى غيره أو يستمع إليه، أو يتناول طعامه أو يقود سيارته فيغلبه النعاس فجأة ويخفق برأسه غارقاً في نوبة نوم تمتد من دقائق إلى نصف ساعة

تقريبـــاً، ثم يستفيق منها منتعشاً نشيطاً إلى حيـــن قصير، فلا يلبث بعده حتى تعاوده هجمة أخرى من النوم الانتيابي.

فَقْدٌ مفاجئٌ للقوة والمقوية العضلية، يطلق عليه عادة اسم الجمدة Cataplexy. وقد تكون هـــذه الجمدة محصورة بأجزاء معينة من الجسم كأن تصيب العضلات الحنجرية أو اللسان فيصبـــح الكلام متلجلجـــاً متعثراً وغير مفهوم، أو قد تصـــاب العضلات الداعمة لانتصاب الطرفيـــن السفليين بانحلال وخـــور فتتقصف الركبتان ويهوي الشخصـــ على الأرض وهي الحالة الأشيع، أو قد تكون الجمدة، في بعض الحالات، معممة تشمل معظم عضلات الجسم فيصيبهـــا الونـــى فيتراخى الجسم متطوحاً منهاراً على ذاتـــه. واللافت في أمر الجمدة أنها تحصل غالباً عندما يعتري الشخص انفعال إيجابي قوي كالفرح العارم والدهشة المثيرة، من قبيل الضحك القوي عند سماع نكتة، فتنقطع عندئذ نوبة الضحك بجمدة حادة ترتخي فيها عضلات الرقبة وينحني الرأســـ مطأطأً أو قد تنحل قوة الساقين فيسقط الشخص مخذول الركبتينس، وبالمقابل يمكن للجمدة أن تحدث مع انفعالات سلبية كالغضب والحزن والإحباط الشديد والفجأة المؤلمة وتسير بالمسار السابق نفسه وتنتهي إلى النتائج نفسها.

وبالإضافـــة إلى الجمدة والنوم الانتيابي ثمة أعراض أخرى للسبخ سبق ذكرها وتفصيلها وهـــي الشلل النومي والهلوسات، وكلهـــا تعود بعلتها إلى ابتداء النوبـــة النومية بمرحلة النوم الريمـــي بدلاً من الشـــروع الطبيعي للنوم بمرحلة النوم اللاريمـــي، فتحصل بذلك الهلوسات والشلل الريمي.

وأخيـــراً... يشكل التعابر بين عناصري النوم واليقظـــة كياناً انتقالياً غير متجانس يمكن النظر إليه من جهة عناصر اليقظة بوصفه يقظة، ومن جهة عناصر النوم بوصفه نوماً. ويمكن أن يعد هـــذا الكيان حالة رابعة مضافة إلى الثالوث التقليدي للحالات الوجودية: يقظة ونوم وأحـــلام، وهو يفيدنا على المستـــوى النظري في مقاربة لغز الوعي ومعضلاته، وفي التفريق بيـــن اليقظة والوعي، وبين الوعي والأحلام، وبين الأحـــلام والهلوسات، وكلها بالعموم فوارق دقيقة، وهشة في كثير من الأحيان.

ظاهرة تشغيل الأطفال

وإمكان القضاء عليها، المسار السوري

نبيل تللو

يحتفل العالم في الثاني عشر من شهر حزيران من كل عام بـ: «اليوم العالمي للقضاء على ظاهرة تشغيل الأطفال»، الذي أطلقته منظمة العمل الدولية - التابعة للأمم المتحدة - أوّل مرة في (١٢/٦/٢٠٠٢م)، لتذكير العالم سنوياً بهذه المأساة.

مع أنَّ التعاليم الدينية تؤكد حق الطفل في الحياة وفي الرعاية، وتتوعَّد من يخالفها بالعقاب في الدارين، ومع أنَّ جميع الاتفاقيات والمواثيق والمعاهدات المحلية والدولية الخاصة بحقوق الطفل، فهناك أكثر من ثمانين اتفاقية دولية تهتم بوضع الأطفال وحقوقهم ومركزهم في المجتمع، وذلك بشكلٍ مباشر أو غير مباشر، وكثيرٌ منها اتفاقيات ملزمة تنادي كلها بضرورة توفير الحماية للأطفال من المشاركة في النزاعات المسلحة والحماية ضد التمييز والتعذيب والاستغلال الاقتصادي والجنسي، ووضع حد لسِنِّ تشغيل الأطفال، إلاَّ أن هناك نحو ٢٥٠ مليون طفل في العالم – وفق أحدث إحصائيات دولية – أو واحد من بين كل ستة أطفال أعمارهم بين ٥– ١٧ عاماً يعملون تحت ظروفٍ قاسية، أو يُجبرون على القيام بأشكالٍ مختلفة من الأعمال غير المقبولة بما فيها الأعمال الخطيرة والعمل الإجباري وفي تجارة الجنس، بما يتنافى مع طبيعتهم الجسمية والنفسية، ويحرمهم من حقوقهم الأساسية في التمتع بطفولتهم، إذ يجد الأطفال أنفسهم حبيسين ومُستغلين من خلال شبكةٍ غير قانونية تغطي جميع القارات، ويُنقلون داخل وعبر الحدود بالقوة والعنف



والخداع من تجار بشر، كما يتعرَّض ملايين الأطفال للتسرُّب من المدارس، ومن ثُمَّ الدخول إلى سوق العمل.

الطفولة والأطفال

الأطفال هم العالم الواسع الممتلئ بالروعة والمحبة والطهر والبراءة، هم البوابة التي تتغنّى بترنيماتها العذبة الإنسانية جمعاء. فالطفل كائن بريء عزيز على نفس كلِّ إنسان، وهو أغلى ما يملكه الوالدان، بل هو الاستثمار البشري الأكثر أهمية في المجتمعات الإنسانية. والحديث عن الطفولة هو حديث عن القلب والعاطفة والعقل والمعرفة، وهو حديث عن الحب والفرح والبراءة والحيوية.

الطفولة هي نَبْتُ الحياة، ومعبر البشرية من جيلٍ سابق إلى جيلٍ لاحق، ورمز الولادة الجديدة والحياة المتجددة، واللبنة الأولى في بناء المجتمع. وهي مرحلة في حياة الإنسان قائمة بذاتها، لها عالمها الخاص القائم على إشباع حاجات الطفل العضوية والنفسية. وتحدد قصة الخلق الإنساني، التي أخبرنا بها الوحي الإلهي في الكتب السماوية، مكانة الطفولة في الحياة الإنسانية. فالله جلَّ وعلا، الذي خلق الإنسان وعلّمه البيان، جعل الزوجية سُنة الوجود، ليثمر التزاوج بين آدم وحواء وأولادهما من بعدهما بنين وحفدة، ويبدأ الاجتماع الإنساني وتتواصل الحياة.

والأطفال هم ميارو المستقبل، وأمل الجميع بغدٍ أفضل، الذين يرتسم على وجوههم الضاحكة البريئة الأمل في أيام أحسن وأزهى نرجوها جميعاً لهم ونسعى إليها. ونهتم - نحن الآباء - بتربيتهم وتنشئتهم النشأة الصالحة، لنخلق عالماً أفضل لهم، ليسعد المجتمع البشري بأسره.

والأطفــال هم أحباب الله، وأحد زينتي الحياة الدنيا، كما يخبرنا الله سبحانه وتعالى في كتابــه الكريم: ﴿الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَاباً وَخَيْرٌ أَمَلاً﴾ [الكهف: ١٨/٤٦].

تُعَدُّ مرحلة الطفولة من أهم مراحل حياة الإنسان، ففيها تنمو القدرات وتتفتَّح المواهب، إذ تكــون قابلية الطفل مرتفعة لكل أنــواع التوجيه والتشكيل. وفي هذه المرحلة أيضاً توضع اللبنات الأولى لشخصيته، ذلك أن كل ما يكتسبه الطفل من قيم واتجاهات ومعارف هي التي تُشَكِّل ما سيكون عليه هذا الطفل النامي، وتتحدد من خلالها اتجاهاته المستقبلية نحو البناء والعمل على خدمة المجتمع والأمة والبشرية جمعاء.

إن أطفال اليوم هــم رجال الغد، شباب وشابات المستقبل، آباء وأمهات الأجيال القادمة، رصيــد الأمة الدائم، واللَّبِنة الأولــى في بناء هيكل المجتمع وتشكيلــه. وهم ورثة الحضارة الإنسانية التي ينبغي أن تقوم على أسس العدل والسلام.

وللطفل عالمه الخاص به، وبقدر ما يبذل المجتمع ما بوسعه لتلبية حاجات صغاره، كلما كانــت الحصيلة أعلى كفاية وأكثر فعاليــة، فأطفال اليوم هم عِدَّةُ المستقبل، وتوفير السعادة لهم واجب إنساني على الجميع أن يسعى لتنفيذه.

وللطفل -كمخلوق بشري ضعيف لا حول له ولا قوة- حقوق إنسانية أساسية على المجتمع أن يعمل على استمتاع الطفل بها، وصونها. وقد جاءت الشريعة الإسلامية السمحة -منذ أكثر مــن أربعة عشر قرناً- بدستورٍ كامل ينص على الحقــوق والحريات الأساسية للأطفال، على نحو سبق مواثيق المجتمع الدولي واتفاقياته.

وقــد دفعت المخاطر التي تهــدد مستقبل الطفولة المنظمــات الإقليمية والدولية لبذل كل جهــدٍ ممكن من أجل حماية الأطفال مــن تشغيلهم، ومن الجوع وسوء التغذية والأمراض، والحرمان من فصل التعليم، والاستغلال البشع والاتجار بهم، وويلات الحروب، وغير ذلك من المخاطــر التي يتعرض لها الأطفال في بلدانٍ عديدة من هذا العالم، الذي يعاني من حروبٍ مدمرة وأزماتٍ اقتصادية حادة، غالباً ما يدفع الأطفال ثمنها غالياً من نموهم البدني والعقلي، ومع ذلك فما زال أمام العالم كثيرٌ مما يمكن فعله لحماية الأطفال من هذه المخاطر. وعلى الرغــم من صدور معاهدات ووثائق لمكافحة تشغيل الأطفال، إلا أنَّه لم تُفعَّل، ومعظمها بقي حبراً على ورق.

تعريف الطفولة وتحديد مفهومها

الطفولة عند الإنسان هي المرحلة الأولى من مراحل عمره، التي يبدأ معها بناء الهيكل الاجتماعي للأمة، فبصلاح الطفل وحسن تربيته وتقويمه، يكون قد وُضِعَ الأساس السليم للمجتمع من خلال ما يُغرس فيه من مبادئ وقيم وآمال تجعل البناء العام للمجتمع مستقيماً ثابتاً.

والطفولة أيضاً هي المرحلة العمرية التي يقضيها الصغار من أبناء البشر منذ الميلاد إلى أن يكتمل نموهم ويصلوا إلى حالة النضج.

والطفولة أخيراً في الحيوانات الراقية هي حالة ضعف في المولود لا تُمَكِّنه من البقاء دون رعاية الوالدين وعنايتهما أو أحدهما على الأقل.

والطفل وفق اتفاقية الأمم المتحدة لحقوق الطفل لعام (١٩٧٩م)، هو كل إنسان لم يتجاوز الثامنة عشرة، ما لم يبلغ سن الرشد قبل ذلك بموجب القانون المحلي المنطبق عليه.

وجاء في «الإطار العربي لحقوق الطفل»، الذي تمت المصادقة عليه عام (٢٠٠١م) من مؤتمر القمة العربية في الأردن، على أنه يجب تكريس مفهوم حقوق الطفل حتى إتمام سن الثامنة عشرة، دون أي تمييز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الوضع الاجتماعي أو الثروة أو المولد، أو لأي سببٍ آخر.

ولكن الواقع يشير إلى أن طفولة الإنسان الحديث تبقى مستمرة طالما بقي الفرد متعلقاً بعائلته إلى حين تخرجه في الجامعة، أو حتى حصوله على عملٍ يكفل له استقلاله الاقتصادي.

التطور التاريخي لظاهرة تشغيل الأطفال

من الملاحظ أنَّ عمل الأطفال في تغييرٍ مستمر، فالأطفال ينتقلون من وإلى المدرسة والعمل، وبين مختلف أنواع العمل وكثافته، اعتماداً على الموسم، وعلى الاحتياجات النقدية العاجلة للأسرة، وإلى حيث توجد فرص لكسب الدخل.

منذ فجر التاريخ والأطفال يعملون ويسهمون في إعالة أسرهم وذويهم، ولا سيما في المزارع؛ ولم تنشأ مشكلات اجتماعية بسبب عمل الأطفال إلا مع ظهور الصناعة في القرن الثامن عشر، عندما ظهرت للوجود الأنظمة التي تحكم علاقات العمل الصناعية. ففي تلك

المرحلـة بدأ رجـال الأعمال في بريطانيا في استخدام الأطفـال، ويعود ذلك إلى انخفاض أجورهم وقلة المشكلات التي يسببونها لأرباب العمل قياساً بالكبار.

غيـر أن الظـروف التي اشتغل فيها الأطفال كانت قاسية جـداً وغير ملائمة، فالمصانع والمناجـم والمطاحن قذرة وملوثة بالغازات السامـة والأتربة والغبار، وكانوا يقومون بأعمال يعجز حتى الكبار عن القيام بها وتحمُّلِها أحياناً، مما يؤدي إلى إصابتهم بالتشوهات الجسدية والعجز الدائم، بسبب أن هذه الأعمال لا تناسب أجسادهم الغضة الطرية. وقد ينام الأطفال في أثناء العمل، فتصيبهم الآلات بالأذى، وربما تقضي عليهم، بسبب عدم توافر وسائل الأمن الصناعـي في ذاك الوقت. وقد أثبتت الدراسـات والأبحاث الآثار الضارة التي يترتب عليها عمـل الطفل، ومـن بينها الآثار البدنية التي قد تؤثر في النمـو البدني للطفل، إذ تزيد لدى الأطفـال العاملين نسبة الإصابة ببعض الأمراض مثل مرض القلب والتهاب الحنجرة، كما يؤثِّـر رفع الأثقال وأوضاع معينة يتخذهـا الجسم في أثناء العمل في النمو البدني، ولا سيما نمو العظـام، فيصاب الطفل حينئذٍ بتشوهات العمود الفقـري والحوض والقفص الصدري لتلازمه مدى الحياة.

ولا شـكَّ أنَّ عمـل الأطفال وهم في سن الدراسة، يؤدي بالضرورة إلى أنْ يصبحوا إحدى فئـات المجتمع غير المتعلمة، ومن ثمَّ فهـم لا يستطيعون القيام إلا بالأعمال التي لا تتطلب المهارات، مما يحول دونهم ودون تطوير أنفسهم.

ومـع ظهور الدعوات والنداءات والاستغاثات لمنع تشغيـل الأطفال بدافع إنساني، أصدر البرلمـان البريطاني عـام (١٨٠٢م) أول قانون لتنظيم عمل الأطفـال، ويتضمن منع تشغيل أطفـال دور الرعايـة الاجتماعية ممن تقـل أعمارهم عن التاسعة فـي محالج القطن. كما يتضمن القانون منع إجبار الأطفال ممن هم في سن تقل عن الرابعة عشرة بالعمل ليلاً، وحدد ساعات عملهم اليومية بحدود (١٢) ساعة. وتتالت بعد ذلك -مع تطور المجتمعات- إجراءاتٌ مماثلة في العديد من بلدان العالم.

في عام (١٨٩٠م) عُقِدَ مؤتمر دولي للعمل في برلين بألمانيا، وكان من ضمن مهامه دراسة مشكلة تشغيل الأطفال. وفي عام (١٩٩٠م) تأسَّست في سويسرا المنظمة الدولية للتشريعات العماليـة، وكان مـن مهامها وضع الحدود الدنيـا لحماية العاملين مـن الأطفال. وفي عام (١٩٤٩م) صدرت أول توصية دولية عن منظمة العمل الدولية لحظر تشغيل الأطفال والنساء

دون سن الثامنة عشرة في أعمالٍ بعينها وتوفير سبل الحماية في تلك الأعمال؛ لتتوالى بعدها صدور العديد من القوانين المحلية في العديد من الدول التي تمنع تشغيل الأطفال تحت سن الثامنة عشرة. ومع ذلك فإن ظاهرة تشغيل الأطفال تتفاقم في مختلف أنحاء العالم بشكلٍ خطير، ولم تسلم منه أي دولة.

حقوق الطفل في القانون الدولي

أصدرت الأمم المتحدة منذ نشأتها عام (١٩٤٥م) عدة معاهدات تنصُّ على ضرورة احترام حقوق الإنسان وكفالتها، كما طلبت من الدول احترامها ووجوب المساءلة القانونية عند انتهاكها أو الإخلال بها:

- في عام (١٩٤٨م) صدر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، الذي يُعَدُّ المستوى المشترك الذي يجب أن تستهدفه وتعمل على بلوغه جميع الشعوب والأمم، وفيه تمَّ تأكيد حقِّ الطفل في الحياة والحرية والسلامة الشخصية، والاعتراف بشخصيته القانونية، وحقه في التعليم.

- في عام (١٩٥٩م) صدر إعلان الأمم المتحدة حول حقوق الطفل.

- وفي (١٦/١٢/١٩٦٦م) أقرَّت الجمعية العامة للأمم المتحدة «العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية للإنسان» والبروتوكول الملحق به، ويتضمَّن إقراراً مُفَصَّلاً وموسَّعاً للمبادئ نفسها التي تضمَّنها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وخصَّ الأطفال ببعض الحقوق المرتبطة بهم. كما أقرَّت الجمعية العامة أيضاً بالتاريخ نفسه «العهد الدولي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية» ويتضمَّن في بعض مواده الحقوق المتعلِّقة بالأسرة والأمومة والطفولة؛ ودخل العهدان حيِّزَ التنفيذ عام (١٩٧٦م).

وقد تُوِّجَتْ جهود الأمم المتحدة بتاريخ (٢٠/١١/١٩٨٩م) بتبنِّي الجمعية العامة للأمم المتحدة اتفاقية حقوق الطفل، التي جاءت ثمرة عشر سنوات من العمل المكثَّف لوكالات الأمم المتحدة وعدد من الحكومات والمنظمات غير الحكومية، والتي أرست المعايير الدولية للدفاع عن الأطفال في كل مكان ضد الإهمال والاستغلال وسوء المعاملة؛ وهي تُعَد أول وثيقة في تاريخ العلاقات الدولية المعاصرة يتم من خلالها فرض حقوق للطفل على الدولة بقوة الإلزام القانوني، التي توجب مراعاة هذه الحقوق والتقيُّد بها من أجل صالح الطفل العام، وتطبَّق الاتفاقية على جميع الأطفال ممن هم دون سِن الثامنة عشرة، ما لم يحدد التشريع الوطني سِنّاً أقل لمن يُعَدُّ في نظره طفلاً.

ظاهرة تشغيل الأطفال العرب

في عام (١٩٩٦م) صـــدرت الاتفاقية العربية رقم (١٨)، أول اتفاقية عربية متخصصة فـــي مجال عمل الأطفال العرب، وعرَّفت الطفل بأنَّـــه: « الشخص الذي أتمَّ الثالثة عشرة ولـــم يكمـــل الثامنة عشرة من عمره، سواءً كان ذكراً أم أنثى»، وحظرت عمل من لم يتمَّ سن الثالثـــة عشرة من عمره. كمـــا نصَّت على أنَّ أحكامها تشمل جميـــع الأنشطة الاقتصادية باستثنـــاء الأعمال الزراعية غير الخطرة وغير المضـــرَّة بالصحة ووفق ضوابط تحددها السلطة المختصة في الدولـــة. كما منعت تشغيل الأطفال في الأعمال الخطرة أو الضارة بالصحة أو الأخلاق قبل بلوغه سن الثامنة عشرة، وعلى أن تحدد الدولة هذه الأعمال في تشريعاتها أو لوائحها.

ظاهرة تشغيل الأطفال وإمكان القضاء عليها، المسار السوري

تشير الأرقام الرسمية في سورية إلى أنَّ ظاهرة تشغيل الأطفال منتشرة فيها، وتُقدَّر بنحو عشرة بالمئة من الأطفال ممَّن هم في عمر (١٠-١٨سنة)، ومعظمهم في سن الخامسة عشرة، وازدادت تفاقمـــاً بعد الأزمة التـــي تعرضَّت لها منذ عام (٢٠١١م)، لا سيما في المناطق التي دخـــل إليها الإرهاب، وتجلَّت -بشكلٍ خاص- في تجنيدهم للقيام بالأعمال الإرهابية، وبرزت أكثر في دول اللجوء المجاورة كالأردن ولبنان وتركيا.

وإضافـــةً إلى النصوصـــ التشريعية العربية التي تتعلق بتشغيـــل الأطفال والتي تلتزم بها الدولة السورية، فـــإنَّ السلطات الرسمية السورية تسعى جاهدةً لوضع خطة وطنية لمكافحة عمل الأطفال تراعي الظروف المحلية؛ وظهر ذلك بالنصوص التشريعية الآتية:

- بتاريـــخ (٦/ ٧/ ١٩٣٠م) صـــدر قرار رئيس مجلس الـــوزراء بدولة سورية رقم (٢٢٣٠) المتضمـــن وضع نظام لشغل الأولاد في الصناعات المحلية، الذي استمر العمل به حتى عام (١٩٥٩م).

- بتاريـــخ (٥/ ٤/ ١٩٥٩م) صدر قانون العمل رقم (٩١)، الذي نظَّم فصله الثالث تشغيل الأحداث، وبتاريخ (٢٦/ ٨/ ١٩٥٩م) صدر قرار وزير الشؤون الاجتماعية والعمل رقم (٤١٧) المتضمن التعليمات التنفيذية لتشغيل الأحداث.

- بتاريخ (١١/ ١٢/ ١٩٧٤م) صدر قرار وزير الشؤون الاجتماعية والعمل رقم (١٢٠٦) المتضمن تحديد الصناعات والأعمال المشار إليها بالمادة (١٢٤) من قانون العمل والمتعلقة بمنع تشغيل الحدث في بعض الصناعات، إذ حدَّد القرار المذكور (٥٠) صناعة، منها العمل تحت سطح الأرض في المناجم والعمل على الأفران المعدة لصهر المواد المعدنية وصناعة الكحول والعمل في عيادات الأشعة السينية ومعامل التبغ وغيرها.

- بتاريخ (٢٩/ ١٢/ ٢٠٠٤م) صدر قانون تنظيم العلاقات الزراعية رقم (٥٦) الذي نظَّم في الفصل الثاني من الباب الثاني، المواد (١٦- ١٩)، عمل الأحداث في العمل الزراعي، مانعاً تشغيلهم قبل إتمام الخامسة عشرة من العمر، ووجوب موافقة ذويهم الخطية قبل تشغيلهم في العمل الزراعي، ومنع تشغيلهم ليلاً أو بأعمال مرهقة، مع تأكيد مراقبة تنفيذ ذلك.

- بتاريخ (١٢/ ٤/ ٢٠١٠م) صدر قانون العمل رقم (١٧) الذي ألغى قانون العمل السابق، والذي حدَّد في الفصل الثاني من الباب السابع، من المادة (١١٣) إلى المادة (١١٨)، ما يخص عمل الأطفال، وبموجبه يحظر تشغيل الأحداث قبل إتمام سن الخامسة عشرة أو قبل إتمام مرحلة التعليم الأساسي، ويحظر تشغيله أكثر من ست ساعات يومياً، وأكد أن تتخلل هذه الساعات مدّة راحة أو أكثر لتناول الطعام لا تقل في مجموعها عن الساعة، وألزم القانون صاحب العمل بتوفير أدوات الوقاية الشخصية والملائمة لطبيعة العمل والسن وتدريب الحدث على استخدامها والتأكد من التزام الحدث استخدامها، وكذلك منح الحدث إجازة سنوية مأجورة مدتها ثلاثون يوماً.

وللتأكد من ذلك، تُشكَّل في كل محافظة لجنة من الجهات الحكومية المعنية لمنع تشغيل القاصرين، وتقوم هذه اللجنة بجولات أسبوعية لمراقبة تنفيذ القانون وتنظيم الضبوط بحقِّ المخالفين بتوجيه إنذار، وفي حال تكرار المخالفة تغلق المنشأة ثلاثة شهور وتفرض غرامة مالية.

ومع وجود البنية التشريعية الناظمة لعمل الأطفال السوريين، إلا أنَّ الواقع يشير إلى انتشار ظاهرة تشغيلهم بشكلٍ واسع وفي كلِّ الأماكن؛ لذا فإنَّ وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل تعمل حالياً على تطوير البيئة التشريعية لنُظم الحماية الاجتماعية وإنجاز مشروع: «رصد- إبلاغ- إحالة» للحدِّ من التسوُّل والتشرد وعمل الأطفال والاتجار بالبشر وتجنيد الأطفال والعنف

الجســدي والجنسي. كما تسعى الوزارة إلى تعزيز شراكــة القطاعين العام والخاص وتطوير عمل الجمعيات والمؤسسات غير الحكومية وتعزيز رجال الدين في التوعية.

هل بالإمكان القضاء على ظاهرة تشغيل الأطفال

ونجيــب عن هذا السؤال بالقــول: نعم إن ذلك ممكن، مع أنَّ النمــو الاقتصادي لا يؤدي بالضرورة إلى اختفاء ظاهرة تشغيل الأطفال على نحو ما يعتقده كثيرون. فالفقر ليس مصيراً محتومــاً لا يمكن التصدي له، إذ بإمكان الحكومات أن تخفض معدلات فقر الأطفال، فكلما أنفقت أكثر على العائلة والخدمات الاجتماعية والتعليم، تراجعت نسبة فقر الأطفال. ويجب علــى الحكومات أن تتبنَّى سياســات مبنية على احترام حقوق الإنســان، ولا سيما الأطفال، إذا أراد العالــم تقليصــ الفجوة بين الطفولــة المثالية وما يحدث على أرضــ الواقع الآن. ويتوجَّب على الدول الغنية مساعدة الدول الفقيرة، وعلى الدول المانحة أو المُتَبَرِّعة أن تزيد الاستثمــارات في قطاع الاهتمام بالأطفال، والتزام الأفــراد والأسر والمجتمعات بالمشاركة فــي حماية الأطفال، الذين يفتقرون إلى الملجأ والظروف الصحية الطبيعية والماء النظيف والتعليم ويعانون الجوع والفقر.

فــي محاولة مــن اليونيسف لحل مشكلة تشغيل الأطفال بشــكلٍ عملي وواقعي بعيداً عن الاقتراحات صعبة التنفيــذ، وبعد أن وجد العاملون بالصندوق أنَّ التعليم هو أفضل وسائل الحد من تشغيل الأطفال، بوصف أنَّ الأطفال الذين يلتحقون بالمدارس الابتدائية هــم الأقــل عرضة للعمل في سِنٍّ صغيرة، فإنَّه - في الوقــت نفسه - لُوحِظَ أنَّ الأطفال الذيــن يعملون بالفعل والذين تُتــاح لهم فرصة التعليم في أثنــاء وجودهم في أعمالهم، لديهــم فرصــة أكبر من غيرهم للوصول إلى حياةٍ أفضــل، إذ يستمرون في أعمالهم في الوقــت الذي يحصلون فيه على قسط من التعليم يُمَكِّنهم من تدارك مشكلات اجتماعية ونفسيــة واقتصادية عديدة مستقبلاً. ولهذا لجأ صنــدوق اليونيسف منذ عام (١٩٨٦م) إلــى تبنِّي برنامج أطلق عليه اسم «التعليم إستراتيجية وقائية» يهدف إلى إلحاق الأطفال العامليــن بالتعليم؛ وهذا البرنامــج مطبَّق حالياً في العديد من دول العالم، ولا سيما في آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية.

إنَّ الأمــر خطيــر للغاية، ويحتاج إلى حلــولٍ ملموسة على أرض الواقــع وليس مؤتمرات ولقاءات تنتهي بالتصفيق الحاد، وما أكثرها، ولكن بلا جدوى، فالمطلوب الآن هو أن تتحرَّك

المنظمــات الإنسانية والاجتماعية لوضع النقاط على الحروف، وإيجاد الحلول لهذه القضية الشائكــة. فهؤلاء المعذّبون في حاجةٍ إلى من ينتشلهم من عالم الضياع الذي وجدوا أنفسهم فيــه، إلى عالمٍ جديد يوفّر لهم حيــاة مستقرّة، ويفتح الطريق أمامهــم نحو مستقبلٍ مشرق يحققون فيه آمالهم وأحلامهم، فهل يسمع العالم نداءهم؟

المراجع

(١)- الموسوعة العربية، الجزء ١٢، مادة الطفل والطفولة.

(٢)- الموسوعة العربية العالمية، الجزء ١٥، مادة الطفل.

(٣)- أعداد الجريدة الرسمية للجمهورية العربية السورية: ١٩٣٠/١٢، ١٩٥٩/٧١، ٢٠٠٥/٣، ٢٠١٠/١٦.

المحارب الثالث عشر... وفرية ريتشارد فراي[1]

د. زهير ابراهيم سعّود



مايكل كرايتون

(المحارب الثالث عشر) فيلم أخرجه جون ماكتيرنان[2] بالتعاون مع مؤلف رواية (أكلة الموتى) مايكل كرايتون[3]، والفيلم من نوع الفانتازيا التي خلطت الواقعي بالخيالي، وأوحته رواية الروائي كرايتون، التي كتبها عام (١٩٧٦م) (Eatres of the dead).

يؤكد صاحب الرواية أنه استقى كتابه من مطالعتين لصيقتين، أولهما لمخطوطة أحمد بن فضلان الأصلية حول سفارته إلى بلاد البلغار الصقالبة، وثانيهما لقصّة «البيوليف» وهي أول قصيدة أسطورية أنكلوسكسونية كوّنت التعاليم الروحية لقبائل الفايكنغ الوثنية، التي أسّست المجتمع الأوروبي (الحديث).

المحارب «الثالث عشر» هو الممثل أنطونيو بانديراس، الذي صوّر شخصية أحمد بن فضلان في سفارته المقرّرة من الخليفة العباسي المقتدر بالله إلى بلاد البلغار في القرن العاشر، بعد طلب ملك الصقالبة (ألمش بن يلطوار) من خليفة المسلمين إرسال بعثة تدرّبهم على العادات الإسلامية، وتبني لهم مسجداً وحصناً حربياً لصدّ اعتداءات قبائل الخزر،

فهؤلاء رفضوا الانضواء في الصف الإسلامي أو المسيحي، ولم يستجيبوا للدعوات التبشيرية البيزنطيـــة أو دعوات الدولة الإسلامية الأموية، ثم تحالفوا مع الرومان ضد العرب ومسلمي البلغـــار، وماعرف عن الخزر أن أصولهم تركية اعتنق معظمهم اليهودية، على الرغم من أنهم شكلوا مجتمعاً دينياً تعددياً سلطته لليهود...

تمرّ أحداث الفيلم على المشاهد العادي كما لو أنه ينقل وقائع تاريخية حقيقية في سفارة ابن فضلان، غير أن ما تثبته المخطوطة التي تركها ويعود الفضل في جمعها وتثبيتها لياقوت الحموي (صاحب معجم البلدان) أن صاحب أكلة الموتى والمحارب الثالث عشر تعمّدا تشويه الحقائق المثبتة في رحلة ابن فضلان، لتأكيد الاستلاب الحضاري الإسلامي لقبائل الفايكنغ، فيما أظهرته الرواية والفيلم من طاقات خارقة يتمتع بها هؤلاء، وهم يواجهون قبائل الوندول المتوحشة، فيدربون المحارب الثالث عشر ليخرج بالتدريج من عباءته الإسلامية إلى الإعجاب بهـــم والانخراط بممارسة طقوسهـــم، كاحتساء الخمر ومغازلة النساء ثـــم الإشادة بتعاليمهم الوثنيـــة، فآخر ما أدلى به في أثنـــاء وداعهم دعوته لالتفات المسلميـــن إلى هؤلاء الأبطال، الساخرين من عبادة قومه للإله الواحد، والذي جعل أصحابه بموقع الضعف والدونية.

يؤكـــد الروائي مايـــكل إعجابه الشديد بالفيلم الذي أخـــرج الرواية من ملل القراءة، على الرغـــم من أن الفيلم لم يحقق كلفة الإنتاج /٨٠ مليون دولار/، إذ بلغت العائدات /٦٢ مليون دولار/ فحسب. ومما لا شك فيه أن سبب اقتناع كرايتون هو تمريره المغالطات التاريخية، من خلال التجنّي على سفارة ابن فضلان، ولعله تعمّد مشاركة عمر الشريف ذي الأصول العربية بدور (ملكي صادق).

❁❁❁

اعتمد كرايتون خيال ريتشارد فري، الذي أكد «جازماً» حيازته المخطوطات الأصلية لابن فضـــلان، فترجم رحلاته «الحقيقية» وأسفاره حتى نهر الفولغا. إذ تؤكد الترجمة الخاصّة أن السفارة لم تتم بسبب وقوع صاحبها في أسر الفايكنغ، وهؤلاء ضمّوه إلى جماعتهم المحاربة، لتبدأ القصة المشوّهة لوقائع الرحلة، بغية تأكيد الاستلاب الحضاري لعالم مسلم، انتقل من بغداد في عام (٩٢١م) برفقة وفد أرسله المقتدر مع رسول ملك الصقالبة. فلا نعثر على ذكر هؤلاء جميعاً، والأدهى من ذلك ما تضمنته المخطوطة الأصلية من وصف أثنوغرافي لقبائل التـــرك والروســـ والبلغار، هو الأول من نوعه في تاريخ أدب الرحلات، إذ استغفر السفير ربه

مــع كل هؤلاء، لما شاهده من تخلّف وجهل وبدائية، ولاسيّما عند الأتراك وبينهم (الباشغرد) الذيــن نعتهم بأسوأ الأتراك، فهم يأكلون القمل ولايعرفون الحشمة ولا النظافة ويجعلون لكل شــيء إلهــاً خاصاً. ومما علّمه للملك يلطوار المسلم عدم جــواز الدعاء له بما شهده: «اللهم أصلــح الملك يلطــوار ملك البلغار». فأبلغــه أن الإسلام يؤمن بالملــك لله وحده، وفي بلاد المسلميــن يقولون: «اللهم أصلح عبدك وخليفتك الإمــام المقتدر بالله»، فصار يخطب بعد ذلك: «اللهم أصلح عبدك جعفر بن عبد الله أمير البلغار مولى أمير المؤمنين». مما أثبت بلوغ سفارة أحمد بن فضلان مقصدها وانتهاء رحلته في صيف (٩٢٣م)، فلا نجد في كل ما ورد عن السفارة أي تأكيد لزيارة بلاد بحر الشمال الإسكندنافية حيث قبائل الفايكنغ، وما أطلقه خيال العابثين في مسار رحلة ابن فضلان تقصّد تشويه الوقائع لغايات باتت معروفة.

❁❁❁

تثبــت الحقائق التاريخية الموثّقة أن أحداً لــم يسبق المسلمين (عرب وعجم) في تدوين الرحــلات التي طافوا من خلالهــا أرجاء العالم، ووصفوا البلاد مــن الصين حتى الأندلس، فتناولــوا الشعــوب أوّل مرة تنــاولاً إثنوغرافياً. ومن الذين كتبوا في ذلــك يعقوب بن إسحق الكندي (٨٠٥- ٨٧٣م)، أول الفلاسفة المتجولين، وعرّف بحذّاق الترجمة وفيلسوف العرب.

ثم أحمد بن إسحق اليعقوبي (وفاته ٨٩٧م) الذي تناول تاريخ الشعوب قبل الإسلام وبعده، وفي كتاب البلدان تحدث عن كبريات المدن الإسلامية، وأبدع في وصفه بغداد وسامراء.

أمــا عبيد الله بن خرداذبة (٨٢٠- ٩١٢م)، فهو صاحب كتــاب المسالك والممالك، ومن أشهر أقواله: «إن الأرض مدورة كدوران الكرة، موضوعة كالمحّة في جوف البيضة».

من الإثنوغرافيين ابن الفقيه الهمذاني (وفاته٩٥١م). وهو مؤرخ وجغرافي فارسي، اشتهر بكتابــه «مختصر كتاب البلدان». هؤلاء وغيرهم سبقوا أحمد بن فضلان (٨٧٧- ٩٦٠م)، في إعــداده رسالته للخليفة العباسي المقتدر بالله، والتي تناول فيها وصفه لبلاد الترك والبلغار والروس والخزر. وعدّت سفارته من الرحلات المهمة عند العرب، إذ تنفي مخطوطته بالمطلق زيارته للموقع الذي تدور فيه وقائع فيلم المحارب الثالث عشر (السويد حالياً). ما أثبت فرية ريتشــارد في عثوره على مذكرات ابن فضلان، وترجمتها لتكون رصيداً واقعياً لخياله وبدعة كرايتــون وماكتيرنان. أضف إلى ذلك الصفــات الشخصية التي تمتع بها ابن فضلان، وكانت سببــاً مهماً لقربه من الخليفة العباســي، فقد كان الساعد الأيمن للقائد العسكري محمد بن

سليمـــان، الذي قاد في نهاية القرن التاسع حمـــلات عسكرية امتدت لحدود الصين بالشرق، فكيف لهذا الرجل أن تدهشه حفنة من اللصوص وقراصنة البحار من عبدة الشيطان، الذين ثبّتوا أوهامهم عنه برسوم وضعت في مقدمة سفنهم، وهم يبحثون عن تعويذة السحر، فهذا ما كان عليه الفايكنغ الوثنيون، الذين افتخر بهم منتج الفيلم وحمّلهم أناشيد الأبيات الأسطورية لبيولييف قاتل الساحرة، فاستحضره صاحب الخيال بدور فلاديمير كوليتش...

مـــن المفيد عرض بعض مقاطع مخطوطة ابـــن فضلان في وصفه الإثنوغرافي للشعوب التـــي مـــرّت بها سفارته إلى بلد الصقالبة، فقد كتب في وصفـــه للأتراك: «... وهم مع ذلك كالحميـــر الضالـــة لايدينون لله بديـــن، ولا يرجعون إلى عقد، ولا يعبـــدون شيئاً، بل يسمون كبراءهـــم أرباباً... وأمرهم شورى بينهم، غير أنهم متى اتفقـــوا على شيء وعزموا عليه جاء أرذلهم وأخسّهم فنفض ما قد أجمعوا عليه... وهم لا يهتمون بعفّة المرأة ولا بستر عورتها».

وفي الخزر كتب: «... ملكهم يدعى خاقان ولا يظهر للجمهور إلا كل أربعة أشهر للحفاظ علـــى هيبته.. ومن صدفه في طريق يسجد له. ولديه خمس وعشرون امرأة من بنات الملوك المجاورين، ومدة حكمه أربعون سنة، فإن انقضت قتله قومه».

ومما كتبه في وصف ملك بلاد الروس قوله: «... لا ينزل عن سريره وإن أراد قضاء حاجة قضاهـــا في طشت، وإن أراد الركوب أحضروا لـــه دابته إلى السرير، وفي النزول يقدم دابته إلى السرير وينزل إليه»..

تعرضـــ رسالة ابن فضلان لخـــط سير رحلته والصعوبات التـــي اعترضت وفد السفارة، بمـــا فيها عدم تحصيله مبلغاً كان من المقـــرر الحصول عليه لتغطية نفقات الرحلة، ما حتّم انقضـــاء الرحلة على ما ورد في الرسالة، وقد بدأت من بغداد عام (٩٢١م)، فاستقر أعضاء السفـــارة قرابة الشهر في بخـــارى، ومكثوا في الجرجانية حتى انقضـــاء شتاء عام (٩٢٢م)، لتتابـــع في آذار حتى بلوغ كازاخستان قبل عاصمة البلغار، فقطعوا المسافة مابين الجرجانية ومدينة البلغار في سبعين يوماً.

وصـــف ابن فضلان الخصائص الإثنوغرافية للأقوام الذين احتـــك بهم في أثناء السفارة، فتنـــاول السلطة والديـــن والسلوك الاجتماعي والطقوس والأمراض وعـــادات الجنس والطعام والنظافة، وحققت رحلته اكتشافات حضارية انتقلت معها مفاهيم الرحلة العربية من السرد إلى مستوى التحليل الإثنوغرافي لشعوب وقبائل لم يكن العرب أو العالم يعرفون عنها شيئاً، وعرض أقـــدم وصف أجنبي لروسيا كُتِبَ في عـــام (٩٢٢م). وفي ذلك الوقت كانت بغداد عاصمة النور

والثقافة ومثار إعجاب مفكري العالم بالدين الإسلامي الذي جاء من قلب الصحراء، واستطاع أن يكوّن إمبراطورية ضخمة، لم يضاهيها إلا إمبراطورية الإسكندر المقدوني قبل ذلك.

تثبت المخطوطة الأصلية لرحلة ابن فضلان عدم استناد أحداث الفيلم المتخيلة على واقع يبيحه الظرف التاريخي وواقع الشعوب في أثناء الرحلة، فكيف لعالم فقيه هو سفير خليفة أعظم أمة في ذلك الوقت، أثبتت مشاهداته ووصوفه التي أوردنا النزر اليسير منها بدائية الشعوب التي مرّ بها، أن يتحول فجأة إلى إسكندنافي وثني، وعربي أحمق وجبان، مأخوذ بشجاعة الفايكنغ، ليمارس أنواع الموبقات بأريحية تستنكرها المخطوطة الأصلية. إن ذلك بلاشك هو ما أبرزته الصورة النمطية للعربي في الكتابات الاستشراقية، والتي عززتها السينما الهوليوودية حين أصبحت أقرب لعقل القارئ من الكتب والمخطوطات الجافّة والمملة، وهذا ما دفع كرايتون للإعجاب بالفيلم الذي ألغى جمود روايته (أكلة الموتى)، في إبرازه صورة مشوهة للعربي.

تظهر بعض الدراسات الأكاديمية العربية (يا للأسف) تأكيد حالة الاستلاب الحضاري، كما في تحقيق «حيدر محمد غيبة» للرحلة، وكتابه الصادر عام (١٩٩١م)، إذ أكد مرجعيته من تحقيق «محمد سامي الدهان» الصادر في عام (١٩٥٩م) ورواية أكلة الموتى، فوضع الأعذار لمسوغات واهية حول مقاطع مختفية من المخطوطة. جعلته يعتمد المسار الوهمي للرواية كما لو أنه حقيقة مثبتة، أو مقترحة لملء فراغ الرحلة من ذكرها طريق الإياب، فحجته أن أسلوب أدب الرحلات يثبت تناول طريق الإياب كما الذهاب، علماً أن ابن فضلان لم يكن من أصحاب هذا المذهب الأدبي، وهو رفع رسالته «مخطوطته» للخليفة بعد انتهاء السفارة ومكوثه في بغداد حتى وفاته عام (٩٦٠م)، ناهيك عن تأكيد الدهان ومن سبقه إلى المخطوطة التي عثر عليها في مدينة مشهد الإيرانية أن ماتعرض للإتلاف منها هو صفحتان فحسب، فهذا يؤكد أن الحدث الروائي الكرايتوني هو محض خيال سينمائي لا أكثر، وقد استند تحقيق الدهان على بحثين مهمين للباحث الروسي كراتشكوفسكي والباحث التركي زكي طوغان في عام (١٩٣٩م) اللذين ترجما المخطوطة وقارناها بما أورده ياقوت الحموي (١١٧٨-١٢٢٨) والقزويني في كتابه آثار البلاد وأخبار العباد (١١٨٤-١٢٦١). في حين أضاف النرويجي بيرفراوس دولوس لترجمته الخاصّة مقاطع لمشاهد مغامرات غريبة لا تناسب أسلوب المخطوطة، أوقعت مع رواية أكلة الموتى «غيبة» في خطأ كبير حين أكد اعتمادهما ترجمة مقاطع موجودة في معجم ياقوت الحموي.

❁❁❁

من الواضح مدى التكامل والتوافق بين أسطورة بيوليف الغنائية والأحداث المتخيلة في أكلة الموتى والمحارب الثالث عشر، ومن الواضح أن الأحداث الأسطورية للمحارب الثالث عشر نسجت على منوال بيوليف القصيدة، التي كتبت بأكثر من ثلاثة آلاف بيتٍ من الشعر، إذ يعود زمن الكتابة للقرن الثامن والأحداث للقرن السادس، وهي استمرار للتقليد الجرماني من حيث الأسلوب والموضوع، فطورت الأسطورة اليونانية (الإلياذة وطروادة) من حالة الصراع بين البشر إلى النزعة الإنسانية والصراع مع الوحش البشري، فأحدثَ بيوليف صراعاً بين قوى النور والإنسانية ضد قوى الظلام، وهذا ما جعل زمن ظهور القصيدة مطبوعة أوّل مرة... عام (١٨١٥م) يثبت مدى التأثر بالمسيحية، فبيوليف مات بطلاً مرثياً من أجل سعادة البشر والخلاص من الخطيئة ووحشية الإنسان. وكاتب أكلة الأموات بنى المقطع الثالث لقصيدة بيوليف في التعبير عن صراع حضاري كان يدور بين أمة إسلامية تتربع على كرسي القوة والمجد (مدّة سفارة ابن فضلان التربوية أوائل القرن العاشر) مع قبائل بحرية إسكندنافية تتوق للمجد والقوة وبناء حضارة أوروبا الوليدة، إذ من الطبيعي أن يتم إدخال النهج الأسطوري للقبائل البدائية في التطاول والتحدي لأمة عظيمة كالإمبراطورية الإسلامية (استبدال الوحش الخصم).

كتبت قصيدة بيوليف باللغة الإنكليزية القديمة، وهي لغة لم تكن معروفة ولا تهمّ العرب، وأبطال المحارب الثالث عشر تحدثوا بلغة واحدة، وصاحب أكلة الموتى كتب أن من حظ الأبطال تمكّن المحارب الثالث عشر من لغتهم، فهذا يدعم فكرة القسر وإكراه الحقائق على الاستجابة للكاتب الذي ألفّ مقطع «الأسطورة- الرواية» عام (١٩٧٦م). يعزّز المفهوم أن الحضارات انشغلت بترجمة لغة وآثار الحضارات التي سبقتها (اليونانية القديمة، السنسكريتية، المصرية) وليس الأقوام البدائية، كما يعززه حال صاحب السفارة الذي لم يكن مهتماً بالأصل بثقافة الأقوام، وهو اعتمد في سفارته على مترجمين رافقوه.

يتمركز مكان أسطورة بيوليف في جنوبي السويد، حيث ولد البطل الوهمي بيوليف وقاتل وحش الدنمارك (في الشمال)، وفي المقطع الثاني صار بيوليف ملك السويد بدلاً من هيجيلاك الميّت، وظهر له في كبره الوحش التنّين (رمز الشيطان) فقاتله وقتلا، وتعرض القصيدة لتخلي خدم الملك عنه فلا يبقى معه إلا نسيبه، كي يختم المقطع الثاني بمرثية غنائية على البطل الأسطوري الإسكندنافي بيوليف. في المقطع الثالث الذي أنتجه خيال كرايتون ليس بالشعر هذه المرة (إذ انتصرت الرواية كأسلوب أدبي) أراد بيوليف أن يهزم

إمبراطوريــة الإسلام (وحش الجنوب)، والهزيمة وإن بنيت علــى الخيال فقد أدخلت الواقع بالخيـــال ودمجت ضيف البلغار ابن فضلان بعناصر يقظــة بيوليف، فالزمن الأسطوري كان قريباً من اكتمال اللوحة الفانتاستيكية (مابين القرن الثامن والعاشر).

في المقطع الأول للقصيدة يقطع بيوليف ذراع الوحش غريندل ويسبب ذلك موت الوحش، فتسعــى أمــه التي أرسلته للثأر ويقتلهــا بيوليف. في المقطع الثالــث الروائي يقطع بيوليف ذراع سفيــر الأمة الإسلامية عن أهدافها من خلال سحر ابن فضلان والسيطرة عليه ودفعه للمشاركــة ببناء مجد بيوليف من موقــع الصاغر المستلب واليد الطيّعة وصاحبها المندهش بالشقار والفتوّة والحرية الجنسية والميد (نوع مركز للخمرة جعل له الفقيه العذر بعدم ورود لفظتــه فــي التحريم القرآني). وهنا أشير إلى ميزة تمتعت بهــا القصيدة وهي إدخال بعض الأحداث والأماكن والأزمان في السرد الأسطوري لتبدو أقرب للواقع، فهذا أسلوب الجيرمان القديم وما حرص عليه كرايتون لتبدو الأحداث في سياق المعقولية لدى غير المطلعين على سفــارة ابن فضلان، إذ يتضح الأسلــوب الجرماتي بإدخال عناصر الواقــع كفسيفساء تغني الحدث.

استغــرق الصراع مع الوحش التنين ردحاً طويلاً من الزمــن لبيوليف الطاعن في السن، وانتهى بموت الوحش وجروح البطل الأسطوري التي أودت بحياته البطولية، وأذن له كرايتون بقيامة جديدة وصراع جديد مع «وحش الجنوب» هذه المرة، في أحداث أكلة الموتى والمحارب الثالــث عشر. وإن كانت القصيدة الأسطورية بلاعنوان حتى القرن التاسع عشر، إذ وضع لها عنوان يمجد بطل الأسطورة بيوليف، فإن العنوان امتلك رمزية دلالية مهمة مع الثقافة الأدبية للقــرن العشرين، وآثرت الأسطورة المرجعية أن تشهر العدو هذه المرّة، فأصبح عنوان رواية كرايتــون (أكلة الأموات) وهم وحوش البشر ومسوخهم الذيــن سينتصر عليهم النصّ، كذلك تبوأ سفير الأمــة الإسلامية عنوان الفيلم الذي اكتنفته السخرية ورمزية الرقم الثالث عشر. لقــد أيقن (الفايكنغ) قبائل الشمال الإسكندنافي أن الصراع الحضاري لن يحسم بسهولة مع (وحوشــن) الصحراء الذين بنوا مجد أمتهــم الإسلامية، وفي حديث لصاحب قصة الحضارة (ويــل ديورانت) نقل عن مبعوث سفــارة أوروبية إلى المسجد الأموي قوله وهو يتأمل بدهشة فسيفساء المسجد: لدينا شوط طويل للتغلب على الحضارة الإسلامية.

❀❀❀

أخيراً هل كان عنوان الفيلم أمراً عرضياً؟.. ولماذا اختار المخرج الرقم (١٢) للفايكنغ؟.. وتـرك الرقم (١٣) لابن فضلان. من المعروف أن رقم (١٢) هو رمز الامتلاء، وكانت معرفته تقتصـر على كهنـة المعابد، فالسنة تكتمل بالرقم (١٢) وكذلك الأبـراج، وعدد آلهة اليونان هــو (١٢) بزعامة زيوس، مقرّهم جبل الأولمـب وكذلك آلهة اليونان. وهرقل قام باثني عشر عمـل لتحقيقه نعمة الخلود، كما كتبت لوحة جلجامش علـى (١٢) لوحاً. فهذا يثبت أن رقم (١٣) هو رقم زائد على الكمال وفيه سرّ أمكننا اكتشافه، فللرقم ١٣ انطباعٌ حقيرٌ في أذهان الغرب، منه ما لامس الاعتقاد المسيحي السرياني بعدم جواز العمل في يوم الأحد، حيث يحل غضـب الله، فالألف رقم واحد والحاء ثمانية والدال أربعة. وفي روما الرقم (١٣) للشيطان، والإسكندنافيـون القدماء كانوا يعقدون حبـل المشنقة (١٣) عقدة. واعتقد بعضهم أن حواء أعطـت آدم التفاحة في جمعة الثالث عشر من الشهر. وقابيل قتل هابيل في مثل هذا اليوم. كما أن البحرية الأمريكية لا تحرّك أي سفينة في يوم الجمعة (١٣)، وفي ألمانيا يعتقدون أن جدار برلين أو ما يسمى بجدار العار بُنِيَ في الثالث عشر من آب عام (١٩٦١م)...

مؤسف حال الذين صنفوا المحارب الثالث عشر من الأفلام المنصفة بحق العرب، ومنهم من خرج عن الأصول البحثية في تحقيقات سفارة ابن فضلان.

الهوامش

(١)- ريتشـارد فراي (١٩٢٠-٢٠١٤): أمريكي من أصول سويدية، أتقن عدة لغات منها العربية والإيرانية، عدَّ أن الإسلام لم يحقق انتشاره العالمي لولا العلماء الإيرانيين، وأوصى بدفنه في أصفهان، فوقف ضد ذلك تيارٌ قويٌ في إيران، عدّه عميلاً صهيونياً وهدد بنبش قبره.

(٢)- جون ماكتيرنان (ت١٩٥١): مخرج أفلام، منها «داي هارد» وآخر أفلامه «بايزيك» أخرجه عام (٢٠٠٣م). حوكم بالسجن مدّة عام في سجن فدرالي بتهمة الكذب.

(٣)- مايـكل كرايتـون (١٩٤٢- ٢٠٠٨): مؤلف أمريكي طبيب، روائي ومخرج أفلام، كاتب خيال علمي. أنتج وأخرج أفلامـاً كتب قصتها، وهي مملوءة بالتشويق والإثـارة، ومن أعماله (الحديقة الجوراسية). كتب أكلة الموتى في عام (١٩٧٦م)، وأنتجت روايته في فيلم (المحارب الثالث عشر) عام (١٩٩٩م)، بالتعاون مع جون ماكتيرنان.

بدوي الجبل... صوتٌ سوريٌّ خالدٌ في ذاكرةِ الوطنِ والإنسانية...

نضال حيدر



في كتابه: «بدوي الجبل: شاعرُ العربيَّةِ والعرب» يقولُ الأستاذ أكرم جميل قنبس: «يدخلُ بدوي الجبل عصرنا وقد ولِدَ مع امرئ القيس وزهير بن أبي سُلمى؛ مُرتدياً ثوبَهُ الإسلامي وحُبَّهُ العُذري كي يَعبُرَ بشخصيةِ لقيط بن مُعمَّر الإيادي وعبدُ الله بن قيس الرقيَّات والكُميت بن زيد الأسدي ويُعانِقَ شخصية أبي تمام بتوليدِ المعاني وقوةِ الفكر في الغوص وراء الدرر المكنونة لإخراجها بثوب زاه قشيب، كما يطل عليك برقة البحتري ونفسه الشفافة وخياله المبدع وذوقه السليم ويشمخ بأنفة المتنبي صاحب العقل القوي» (ص١٢٩)، ويصفه الشاعر الكبير نزار قباني بأنه: «السيف اليماني الوحيد المعلّق على جدار الشعر العربي في حنجرته ألف لبيد وألف شريف رضي وألف أبي تمام... لا تستطيع إلّا أن ترفع قبعتك وتنحني باحترام أمام عبقريته».

وعن عبقريته قال الشاعر زكي قنصل:

أيها الشاعر الذي جنّح الحرف وأحيا جزالة القدماء
والذي علم الطيور فطارت بجناحين من سنا وسناء
والذي زوق الملاحم تروي ما بناه الآباء للأبناء

وصفــه الشاعر الراحل أمين نخلة بأنــه: «أمير الشعراء وأوفــى الأوفياء»، كما قال عنه الأخطــل الصغير: «بدوي الجبل علم الشعر العربي في هــذا العصر...»، كذلك قال الأديب جورج جرداق: «هو كبير الشعراء في هذا العصر واحد كبار الشعراء في جميع العصور»، ولعل الوصف الأرق والأجمل كان لعبد الله يوركي حلاق حين قال: «نثره شعر وشعره سحر...».

بعد كل ما تقدَّم: وهو غيض من فيض... من هو بدوي الجبل؟

اسمه الحقيقي: **محمد سليمان الأحمد**، ولد في قرية ديفة إحدى قرى منطقة اللاذقية ونشــأ في قرية السلاطة في كنــف والده الشيخ العلّامة سليمــان الأحمد (١٨٦٩- ١٩٤٢م) والذي ينتهي نسبه إلى الشاعر المتصوف الأمير المكزون السنجاري وقد كان حجة في اللغة العربية إذ قرأ كتب اللغة ودواوين الشعراء الفحول وله شروح على لزوميات المعري ونظرات في ديواني أبي تمام والبحتري وقد اختير في عام (١٩٢٢م) عضواً في المجمع العلمي العربي في دمشق..

ويشيــر الأستاذ هاشم عثمان في كتابه « بــدوي الجبل - آثار وقصائد مجهولة» إلى قول البــدوي: «نشأت في بيت علم وفقه فتأثرت أوّل ما تأثــرت بالقرآن الكريم الذي لا يمكن أنْ تشرق ديباجة الأديــب إلا بالإدمان على تلاوته ثم تأثرت بالحديث الشريف وبخطب الخلفاء الراشديــن ولاسيما خطب الإمام علي بن أبي طالب(ع) كمــا تأثرت بخطب الحجاج وزعماء الخوارج» (ص١٠).

وعن تأثره بالكُتَّاب والشعراء يضيفُ بدوي الجبل:

«**أمَّــا بين الكتاب فأنا مدين للجاحظ ولأبي جعفر الإسكافي ولأبي فرج الأصــفهاني في كتابه الخالد «الأغاني» ولأبي حيان التوحيدي، كما تأثرت في الشعــر بديوان الحماســة لأبي تمَّام وبشعر الفحول في عهدي الجاهلية والإسلام إلى آخر العصر الأموي وتأثرت بأبي تمام والبحتري والشريف الرضي ومهيار**».. (ص١٠).

وقد اختلف الباحثون في تحديد تاريخ مولده، فقد ذكر محمد الخطيب في بدوي الجبل حياتــه وشعــره ود. عمر الدقاق في فنــون الأدب المعاصر في سورية بأنــه من مواليد عام (١٩٠٣م) فــي حيــن رجَّح سامي الدهان في الشعراء الإعلام فــي سورية أنه من مواليد عام (١٩٠٤م) فــي حين ذكر أحمــد الجندي في شعراء سورية أنه مــن مواليد عام (١٩٠٥م) مع الإشــارة إلــى أن قيد نفوسه يشير إلى أنه من مواليد عام (١٨٩٨م) لكن البدوي يشير إلى أن

هــذا التاريخ هو تاريخ ولادة أخ له توفي قبله ولم يرقن قيده من السجل المدني وعند ولادته سمي باسم المتوفي وحمل تاريخ ولادته...

غير أن بعض الباحثين يدل على أنّه من مواليد عام (١٩٠٤م) وذلك استناداً إلى قصيدته: «أتسألين عن الخمسين» التي نظمها عام (١٩٥٤م) والتي يقول فيها:

أتسألين عن الخمسين ما فعلت
يبلى الشباب ولا تبلى سجاياه
يبقى الشباب ندياً في شمائله
فلم يشب قلبه إن شاب فؤاده

ومهما يكن من تاريخ الولادة فإن الشاعر هو الشاعر وتاريخ الولادة لا يبدل شيئاً من عبقريته الفذة وحضوره الواثق في عوالم الشعر والأدب...

أما لقبه: **بدوي الجبل** فإن الباحثين يرجعونه إلى قصة رواها شاعرنا ثلاث مرات تتفق في العموم وتختلف في بعض التفاصيل وقد أطلقه عليه الشيخ يوسف العيسى صاحب جريدة ألف باء الدمشقية عندما نشر له قصيدة عن المناضل الإيرلندي ماك سويني الذي سبك صلاة لبني وطنه يرتلونها في كنائسهم احتجاجاً على وجود الإنكليز في بلادهم ثم قضى صائماً... وقد ألهبت هذه الصلاة قريحة الشاعر فنظمها بالعربية وأرسلها إلى الجريدة المذكورة وعند نشرها وجدها مذيلة بتوقيع بدوي الجبل ولدى سؤاله الشيخ العيسى عن السبب أجابه: «إن الناس يقرؤون للشعراء المعروفين ولست منهم هذا التوقيع المستعار يحملهم على أن يقرؤوا الشعر للشعر وأن يتساءلوا: من ذا يكون هذا الشاعر المجيد/ وأنت في ديباجتك بداوة وأنت تلبس العباءة وتعتمر العقال المقصب وأنت ابن الجبل...» .

إن المتتبع لرواية الشاعر حول اللقب الذي أطلق عليه يستدل على خطأ ما ذهب إليه الأديب عبد اللطيف اليونس من أن الملك فيصل هو الذي أطلق عليه هذا اللقب وكذلك خطأ محمد روحي فيصل من أن الشاعر قد سمى نفسه أوّل نشأته بهذا اللقب المتأبد فعرفه الناس به...

الصوت الوطني الصادق

ناضل **بدوي الجبل** من أجل حرية الوطن ووحدته وتعزيز كرامته وقيام دولة عربية واحدة، وكان لدمشق النصيب الأوفر من شعره ومشاعره فجاء صوته وطنياً صادقاً يدعو إلى نبذ التجزئة ورصّ الصفوف، ونتيجة لذلك تعرض للتضييق والطرد والملاحقة والتعذيب

فسجن مع مجموعة من الزعماء الوطنيين في نيسان عام (١٩٢٢م) في جزيرة أرواد ثم حماة إبان الثورة السورية الكبرى عام (١٩٢٥م) وفي حمص وسجن في الديوان العرفي في زقاق البلاط في بيروت حيث بقي ستة عشر شهراً وفي عام (١٩٤٢م) وبعد عودته من لجوئه القسري في العراق سجن في قلعة كسب إذ قضى والده الجليل وهو في السجن دون أن يراه، وبعد الاستقلال وتحقق الجلاء غدا بدوي الجبل نائباً للاذقية، ووزيراً في أكثر من حكومة ومن ثم يمضي البدوي من مغترب إلى مغترب... لقد كان من أبرز سمات شعره ونثره، الدعوة الصادقة والحثيثة إلى الوحدة العربية، إذ يقول في محاضرته «القومية العربية» في الجامعة الأمريكية في بيروت لقد آمنت بالعروبة لأنني آمنت بالحق والخير والجمال ومن أراد العروبة إيماناً في قلبه وعالماً في وحدته فليتقرَّب إلى نعمتها بالحق والخير والجمال..».

وما في ذلك من عجب. أو ليس البدوي هو القائل:

ليس بين العراق والشام حدٌّ
هدمَ الله ما بنوا من حدود

كما قال أيضاً:

أرز لبنان أيكة في ذرانا
والفراتان ماؤنا والنيل
ورياحيننا على تونس الخضراء
خضراء أين منها الذيول
ما شكت جراحها على البعد إلا
رف قلبي على الجراح يسيل

الشام... وبدوي الجبل

عاشت الشآم بين حناياه... وبذل لها كل غال وها هو يقول:

تطوحني الأسفار شرقا وغربا
ولكن قلبي بالشآم مقيم

وحبه للشآم ما يعدله حب وهو القائل:

ويا رب تدري الشام أني أحبها
وأفني وحبي للشآم يدوم

ولئن تجلت دمشق بهية في شعره فقد كان الوطن بأجمعه حاضراً في وجدانه إذ يقول:

العين بعد فراقها الوطنا
لا ساكناً ألفت ولا سكنا
كانت ترى في كل سانحةٍ
حسناً وباتت لا ترى حسنا

وكلما اشتدت هوج العواصف كان البدوي ينهل من معين حبه لدمشق ليروي ظمأه وهو القائل:

ألمَّ والليل قد أرخى ذوائبه
طيف من الشام حيّانا فأحيانا
حنا علينا ظماء في مناهلنا
فأترع الكأس بالذكرى وعاطانا

ومثلما كان للشام... كان لمرابع الطفولة حضورها في وجدانه وشعره إذ يقول:

سقى الله عند اللاذقية شاطئاً
مراحا لأحلامي ومغنىً وملعبا
وأرضى ذرا الطود الأشم فطالما
تحدّى وسامى كلّ نجمٍ وأتعبا

وحين يعود إلى أفياء دمشق بعد طول نأي وتغرّب يضيف إلى رصيدها قصيدة أجمل وأرق فيقول:

ضمَّتني الشَّام بعد النَّأي حانية
كالأمّ تحضنُ بعدَ الفِرقة الوَلَدا
ردت إليَّ شبابي في متارفه
وهَيَّأت للصِيالِ الفارس النَّجَدا
أنا الوفي وتأبى الغر من شيمي
كفران نعمة من أسدى إليَّ يدا

البدوي في حبه لدمشق فارس نجيب وعاشق هائم يستجدي وجه حبيبته أينما حلَّ وكيفما ارتحل وهو في ذلك لا يتقبل لوماً كقوله:

لا تـلـمـه إذا أحـــبَّ الـشـآمـا
طـابـت الـشـام مـربـعـاً ومـقـامـا
مــا رأيــنــا الــشــام إلّا رأيـنـا
مــنــزلاً طـيّـبـاً وأهـــلاً كــرامـا
بـــردى والـــورود فـــي ضـفـتـيـه
مـصـغـيـات لـشـعـره والـخـزامـى

النزعة القومية في شعر بدوي الجبل

إن كان **البدوي** شاعر الشام فهذا حق له ناله بامتياز متيحاً له في نفسه أرحب الحجرات وفي روحه أغنى المطارح وأبهاها– غير أنه انتقل من حبه للشام إلى بلاد العروبة أجمع فكان شاعر العربية حيث الأوجاع واحدة كما هو المصير المشترك وعن ذلك يقول:

دم بـتـونـس لـم يـثـأر لـه ودم
بـالـقـدس - هـان عـلى الأيـام- لاهـانـا
ومـا لـمـحـت سـيـاط الـظـلـم دامـيـة
إلّا عـرفـت عـلـيـهـا لـحـم أسـرانـا

وبذلك انتقل **البدوي** من دائرة الوطنية إلى رحاب القومية وليس ذلك بمستغرب منه وهو الشاعر الإنساني الطافح بالحب المعبر أبداً عن وحدة الوجه واليد واللسان.

الفخر

نذر **البدوي** حيزاً كبيراً من شعره للفخر بكل تنوّعاته... ها هو يفخر بنفسه وبقومه فيقول في ذكرى المجاهد إبراهيم هنانو:

أطِـلُّ عـلى الـدنـيـا عـزيـزاً أضـمـنـي
إلـيـه ظلام السجن أم ضمني القصر
ومـا حـاجـتـي لـلـنـور والـنـور كـامـن
بـنـفـسـي لا ظـل عـلـيـه ولا سـتـر
ومـا حـاجـتـي لـلـكـائـنـات بـأسـرهـا
وفـي نفسي الدنيا وفـي نفسي الدهر

ويتلفــع برد الفخر بالحزن وينعكس في شعر البدوي معيــداً إلى الأذهان صور الحرمان والعقوق اللذين عانى منهما ليقول:

عقني الأقربون في غمرة الخطب
وعــق الــلــدات والإخـــوان

سوف يملي التاريخ مني ما يمل
ـلي فتخزى بظلمي الأوطــان

ينصف العبقريّ دهر فسيّان
وفي أصــفــيــاؤه أم خــانــوا

نعمة الشعر نعمة الشمـ
ـس من لا يعذر فيها الجحود والنكران

المصادر

(١)- بدوي الجبل شاعر العربية والعرب، أكرم جميل قنبس.
(٢)- بدوي الجبل، آثار وقصائد مجهولة، هاشم عثمان.

لم يكن عبَّاس بن فِرْنَاس فقط!

حسام شالاتي

يزخر تاريخنا العربي الإسلامي بالعديد من العُلماء والمبُدعين الذين قدَّموا للبشرية اكتشافات جليلة واختراعات عظيمة أنارت درب لاحقيهم من العُلماء في مُختلف فروع العلوم الأساسية، مثل الطب والرياضيات والفلك والكيمياء والفيزياء والعلوم البصرية، وغيرها... وأسهموا في إيجاد التراث العِلمي العالمي.



وعندما نذكر عُلماء الطيران الأوائل، فإن أول من يتبادَر إلى الأذهان هو العالِم العربي الأندلسي الفذ «عبَّاس بن فِرْنَاس» الذي أَماطَ اللِّثام عن أسرار التحليق في الهواء، وكان أحد واضعي أساسات علوم الطيران وأول عالِم حوَّل أساطير الإنسان عبر تاريخه حول الطيران إلى حقائق ملموسة. ولكن العديد منَّا لا يعرف أن ابن فِرْنَاس كان واحداً من ثلاثة عُلماء عرب مسلمين نفتخر بهم بأنهم كتبوا أول سطر في تاريخ الطيران! وكان لنا -نحن العرب والمسلمين- قَصَبَ السَّبق في المُحاولات الأولى للطيران وفخر الرِّيادة والفضل فيها، فعليّاً وعَمَليّاً.

فمَنْ هم هؤلاء العُلماء العرب المسلمين الثلاثة؟

عبّاس بن فِرْنَاس

إنه أحد عباقرة العِلم والأدب والفن المسلمين، وظاهرة فريدة في تاريخ الأندلس، ومُخترع وحكيم في ميادين العلوم التجريبية والتطبيقية، وعالِم موسوعي وفيلسوف وشاعر وأديب وموسيقي، وعلّامة في الرياضيات والفلك والفيزياء والكيمياء. اشتهر بأنه صاحب أول مُحاولة عملية للطيران في العالم الإسلامي بالأندلس، إذ يُعدُّ أول طيار في التاريخ. كما كان صيدلياً، وقرأ الطب، حتى أُطلِقَ عليه لقب «حكيم الأندلس»... إنه «عبّاس بن فِرْنَاس».

اسمه «عبّاس بن فِرْنَاس بن وَرْداس التاكُريني (وقيل التاكراني) القرطبي» (أبو القاسم)، وعُرِفَ في الغرب باسم «Armen Firman» (باللاتينية)، وهو من أهل «قرطبة»[1]، ومن موالي بني أميّة في الأندلس. ولد في «رُندة» بالأندلس في زمن غير معروف، وتُوفِّي عام (٢٧٤هـ/٨٨٧م) (يمكن التوصُّل بشكل تقريبي إلى السنة التي ولد فيها استناداً إلى سنة وفاته المعروفة عام (٢٧٤هـ) وأنه عاش ما يربو عن ثمانين سنة، فيكون الحاصل عام (١٩٤هـ، أي نحو عام ٨١٠م). وكان من عائلة عادية بسيطة ومغمورة ذات أصل بربري من قبيلة «البرانس» أو «التبر» المُستقِرَّة في جنوبي الأندلس.

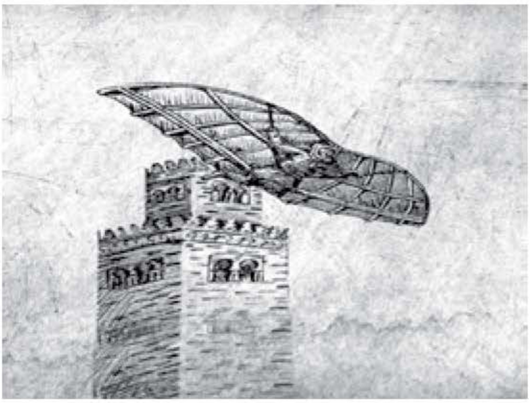
تلقَّى علومه في قرطبة، وانتظم بين أعلام العُلماء والشعراء الذين يضمهم بلاط أمير الأندلس «الحَكَم بن هشام»، ثم مجلس «عبد الرحمن الناصر لدين الله» (المعروف بالثاني)، واستمر في التردُّد على مجلس خليفته في الحكم «محمد بن عبد الرحمن الأوسط»، وذلك لكثرة اختراعاته. بيد أنه ما لبث أن ظهر في ميدان آخر، هو ميدان العلوم البحتة، وهو الميدان الذي برع فيه وتفتَّقت مواهبه الحقيقية المُدهشة، وانكبَّ على البحوث الطبيعية والكيميائية والفلكية... ولم يقتصر في مُعالجتها مثل كثير من أسلافه، على النواحي النظرية والتجريبية، لكنه اندفع إلى ميدانها العملي.

وعلى الرّغم من أن اسم ابن فِرْنَاس ارتبط بمُحاولته الجريئة للطيران قبل ألف عام تقريباً من بدء مُحاولات الإنسان الحديث في الطيران، فإن اختراعه للزجاج الشَّفاف من الحجارة والرَّمل، وعدسات تصحيح البصر وقلم الحبر والساعة المائية وتطويره لطريقة رصد الأفلاك والأجرام السماوية وغيرها من اختراعات وابتكارات... لا تقلّ أهمية عن تجربته في الطيران تلك. ويُذكر أنه قام برحلة إلى العراق، وجَلَبَ إلى الأندلس كتب (السند والهند) في الفلك

والرياضيات، وهو الوحيد في قرطبة الذي تمكَّن من شرح «نظرية العروض» التي وضعها «الخليل بن أحمد الفراهيدي»، وله عدَّة مُختَرَعات في مجال الفلك، منها آلة أسماها «ذات الحلق»، وهي عبارة عن آلة فلكية تُمثِّل المدارات الفلكية للكُرة الفلكية عبر عدَّة حلقات مُتداخلة، وفي وسطها كُرة مُعلَّقة تُمثِّل حركة الكواكب السماوية، وهي التي تُسمَّى في اللغة الحديثة «Armillary Sphere»، ومَثَّلَ في بيته السماء بنجومها وغيومها وبروقها ورعودها. كما اخترع آلة لقياس الزمن، سمَّاها «الميقاتة».

يُعدُّ عبَّاس بن فِرْنَاس -وبحق- أول رائد للطيران الفعلي في العالم الإسلامي وصفحة مُشرقة في الحضارة العربية، ولم تقف عبقريته عند الدراسة النظرية لثِقل الأجسام النوعي، ومُقاومة الهواء لها، وتأثير ضغطه عليها إذا ما ارتفعت في السماء، وقوانين الجاذبية... بل تعدَّتها إلى التطبيقات العملية، ففكر في الطيور وكيف تسبح في الفضاء، ثم أدرك أن ثِقلها النوعي ومُقاومة الهواء لها يَضعُفان في منطقة الجناحين، حيث يوجد الريش. وكان خير مُعين له على هذه الدراسة، تبحُّره في العلوم الطبيعية والرياضيات والكيمياء، واطِّلاعه على خواص الأجسام. وهكذا، كانت مُحاولته مبنية على أُسس نظرية صحيحة قبل تطبيقها عملياً، غير أنه أغفل موضوع الذَنَب، وهو القسم الضروري للتوجيه وحفظ التوازن.

أشهر ما اقتُرِنَ باسمه مُحاولته تصميم رداء يُمكِّن الإنسان من الطيران، فنتيجة براعته في علم الفلك، اتجه إلى تجارب الانزلاق الجوي، ومَهَّدَ لمُحاولته هذه بدراسات مُتمعِّنة مُطوَّلة لحركة أجنحة الطيور عند طيرانها وتركيب جسم الطير، واستخدم مهاراته الحسابية في حساب تناسُب السرعة والرياح، فاجتمع بذلك لديه من المعلومات ما حمله على أن يُجرِّب الطيران الحقيقي بنفسه. ولتحقيق ذلك، قام في عام (٨٢٥م) بأول تجربة طيران، حاول فيها التحليق من مأذنة «جامع قرطبة الكبير» باستخدام آلة قام بصنعها، تتكون من أعمدة خشبية وعباءة يتم التحكُّم بها كالمظلة، إلا أن مُحاولته الأولى لم تنجح، فيما أنقذته العباءة، لينجو بجروح طفيفة.





وعند بلوغه السبعين من عمره، استفاد من تجاربه، وكرَّر مُحاولة أخرى للطيــران (المُحاولة التي اشتُهِرَ بهــا)، فكسا أبــو القاسم جسمه بقــوادم النسر (أكبر ريشات جناح النسر)، وصنع لنفسه جناحين على هيئة أجنحة الطيور، وفرشهما بالريش على قطعة من سَرَق الحريــر (شقــق الحرير الأبيض)، نظــراً لمتانته وقوته. وبعبارة أخــرى، صنع آلة عبارة عن جناحيــن من عكوس وزوايا مُركّبة ومُرتبطة بعضها ببعض، تتحرَّك بتأثير الحركات المركزية مــن اليدين والرجلين، وقد كساهما بالقماشــ والريش، على وزن وتقدير مَدروسين يتناسبان مع ثِقل جسمه. وبعد أن تمَّ له كل ما يحتاج إليه هذا العمل الخطير، وتأكد من أن باستطاعته إذا مــا حرَّك هذين الجناحين فإنهمــا سيحملانه ليطير في الجو، كما تطير الطيور، ويسهُل عليه التنقُّل بهما كيفما شاء... ربط الجناحين في جسمه بشرائط دقيقة من الحرير المتين، وطار بهما في الجو من تلٍّ مرتفع قفز منه، في ناحية «الرُّصافة» بظاهر قرطبة، قرب «جبل العروس»، بعد أن أعلن للملأ أنه سيفعل ذلك منها، فاجتمع الناس فيها ليشاهدوا هذا الطائر الآدمي البطل يتهاوى في سماء قرطبة، فهلَّلوا له وقد ارتسمت على وجوههم مظاهر الدهشة والإعجاب، وملأتهم مُشاهدة ذلك التحليق الفريد روعةً وإعجاباً، فحَلَّقَ في الجو إلى مسافة بعيدة عن المكان الذي انطلق منه على مشهد من أهلها، واستقلَّ في الهواء، ونجح في التحليق مدّة من الزمن، حتى وصل إلى ارتفاع ٣٠ متر تقريباً فوق سطح الأرض، ثم سقط مكان مطاره، قُبيــل إتمام الهبوط، فتأذّى ظهره، وقيل كُسِرت إحدى فقراته (لعلها العُجزيّة أو العُصْعُصِيَّة) لأنــه لم يجعل له ذنباً، إضافة إلــى إصابته بكدمات ورضوض ألزمته الفراش للعلاج والرَّاحة شهــوراً عديــدة، فلم يكن يدري أن الطائر إنما يقع على زمكــه (مؤخرته)[٢]. فكان أول طيار اختــرق الجو في ذلك العصــر، إذ يرجع تاريخ هذه المُحاولة إلــى سنة (٢٦٧هـ/٨٨٠م). ثم عاش بعدها ثماني سنوات، خلافاً لما توهَّمه عدد من المؤرِّخين من أنه تُوفِّي نتيجة سقوطه. ولا ندري بعدها إذا كان قد أعاد التجربة، أم كانت الختام؟

وعلــى الرّغم من أنه أغفل أهميــة الذيل، فإن الباحثين لم يُغفِلوا أيضاً أنه أجرى تجربته من دون الاعتماد على أخطاء من سبقوه، كما يحدث في التجارب العِلمية عادةً، لأنه لم يسبقه أحد في تجريب شيء من هذا القبيل؛ بل كان هو الأول، وتجربته تلك أعطت دروساً وخبرات لمن أتى بعده.

مـن الواضح أن ابن فِرْنَاس لم يقم بتجربته الرائعـة بوحي من الخيال، إنما قام بها على أساس من البحث والدرس في ميادين العِلم، ولاسيّما في الفلك والفيزياء، وبعد إجراء تجارب عدَّة. وكان كثيراً ما يقوم بشرح نظريته في الطيران لروَّاد مُنتديات الخلافة في قرطبة نتيجة لدراساتـه في الرياضيات والفلـك، لذلك قام بتجربته الخطرة أمام جمـع غفير من أهالي قرطبـة، وفيها ما فيها من إيماءات عِلمية نـادرة، فضلاً عن أنها مُغامرة بارعة «فاحتال في تطيير جثمانه، وكسا نفسه الريش على الحرير، فتهيأ له أن استطار في الجو، فحَلَّقَ فيه حتى وقع على مسافة بعيدة». وهذا النص يكفي لتفسير أبعاد هذه التجربة العِلمية الفذَّة، إذ إن ابن فِرْنَاس بناها على دراسة فائقة في الفيزياء والفلك، فالرجل الذي يتّخذ من الحرير والريش جناحيـن له، كان يعلم السِّرَّ في خِفَّة هاتين المادتيـن، ولا يمكن أن يخفى عليه صنع الذيل. وفـي العصر الحديث، نتذكر المواد التي صُنِعَت منهـا الطائرات الشراعية، واتِّخاذ مظلات الهبوط من الحرير. وخُلاصة النظرية العِلمية للطيران عند ابن فِرْنَاس، أن الجسم وما يحمله لابُـدَّ أن يكون خفيفاً للتغلُّب على الجاذبيـة الأرضية. فعندما يُلقي بنفسه مُندفِعاً للأمام من شاهِق، سيحمله الهواء على متنه، وهذه النظرية يقوم بتقليدها وتطبيقها اليوم كثير من هواة الطيران، فيمـا هو معروف بـ«الطيران الشراعي المُجنَّح الخفيف»[٣]. ويُمارَس هذا الطيران علـى نطاق واسع ومن فـوق أماكن مرتفعة وفق نظرية ابن فِرْنَاسـ نفسها، مع إجراء تعديل طفيف عليها في المواد المُستخدَمة وفي تركيب الذيل للآلة الحديثة.

إذن، يُعَدُّ ابن فِرْنَاس أول من اخترق الجو من البشر، وتُعدّ مُحاولته هذه بداية الطريق لولوج عالـم الفضـاء، وربما كان أثر الحسد الذي ناله من بعض مُعاصريه قد منعه من إعادة تجربته على أساس جديد من العِلم، إذ إنّه لم يُحسِن الاحتيال في هبوطه، فتأذَّى في مُؤخرته.

وقد أورد بعض المُؤرِّخين الأسباب المُحتمَلة لفشل ابن فِرْنَاس في الهبوط، تتلخَّص في الآتي:

عـدم وجود ذيل يحفظ توازن جسمه عند التحليـق والهبوط، ويعمل كدفَّة عمق وتوجيه، ومن ثمَّ عدم القدرة على المُناورة في الجو.

لعـلَّ كمية الريش المُستخدَم في إكساء جناحيه كانت غير كافية، أو لعلَّ ذلك الريش كان قصيـر الطول، أو قليل الكثافة. فلم يكن ذلك الريش ليُفيده إلا في تخفيف الإصابة الناتجة عن ارتطامه بالأرض.

يُحتمــل أنه لم يأخذ في الحسبــان طول الجناحين، خصوصاً وأن قانون التناسُب (النسبة الثابتة بين وزن الطائرة ومساحة الجناحين الأفقية) لم يكن معروفاً في ذلك الزمان.

عدم معرفته لأسلوب هبوط الأجسام الطائرة، خصوصاً أن الذيل غير موجود، إذ لم يضع فــي الحسبان أهمية صنع ذيل للرداء الذي اتَّخذه في الطيران، لإبقاء التوازن وتسهيل عملية الانزلاق في الجو والهبوط فيه. وكذلك غياب إمكانية رفع جناحيه نحو الأعلى لتخفيف قوة الرَّفع، ومن ثمَّ التحكُّم في سرعة الهبوط.

لعلــه لم يُقدِّر مقدار الضغط المناسب والضروري لمُقاومة وزن جسمه في حالة الهبوط، وذلــك عبر قرع الهواء بجناحيه بقوة كافية تجعله يُحافِظ علــى ارتفاعه أو يفقده تدريجياً. أو لعــلَّ القوة التي طبَّقها لم تكن كافية، أو أن سرعة رفرفة جناحيه كانت أقل من المطلوب، فالحمامــة مثلاً، تُرفرف بجناحيها ثلاث مرات فــي الثانية الواحدة كي تستمر في التحليق، وهــي (ككل الطيــور) تملك عضلات صدر قوية جداً (نسبةً إلــى حجمها) ترتبط بجناحيها، فيحين لا يمتلك الإنسان مثل هذه القوة في عضلات ساعديه.

لا يمكــن إهمال العامل النفسي المهم في مثــل هذه الحالات، إذ من المُحتمل أنه ارتبك أو اضطــرب أو فزع عندما وجد نفسه مُعلَّقاً بين الأرض والسماء، مما جعله يفقد قدرته في السيطرة على حركات جناحيه، فسقط على الأرض.

يُحتمل أنه لم يستطع المُحافظة على توازنه في الجو. وهذا عائد لغياب الذيل أيضاً.

لعله لم يُحسِن اختيار أنسب هبوب مُنتظم ومُستمر للريح، وهي ضرورة حتمية تتطلبها كل لحظة من لحظات الطيران شراعياً، سواء في الإقلاع أم التحليق أم الانحدار والهبوط.

وللمُقارنة بين فشل تجربة ابن فِرْنَاس في الهبوط، ونجاح طريقة انحدار المُهندس الألماني «أوتو ليلينتال» (رائد الطيران الشراعي الأول) في عام (١٨٩١م)، بعد أن راقب تحليق الطيور طويلاً، وهي الطريقة التي نسج على مِنوالها بعده كل من عالج هذا الموضوع... يمكن القول إنَّ ليلينتــال كان يقبض على قضيب مُتصل بالجناحين، ويجري على سفح جبل إلى أن يشعر بــأن الهواء يرفعه بقدر يُمكّنه مــن الطيران، فيقفز إلى الهواء ويبــدأ بالانحدار تحت تأثير الجاذبيــة الأرضية. وكان يتوخَّــى الأماكن التي يهبُّ فيها نسيم لطيف ليواجهه عند انحداره، فتزيــد بذلــك مدّة تحليقه وبقائه في الجــو. ثم ما زال بتصميمه يُحسِّنــه، وبالتلال ينتخب أنسبها، حتى تمكَّن من أن ينحدر بزاوية بلغ ظلها «ثمن»، أي إنّه قطع قبل أن يهبط إلى الأرض

مسافــة أفقيــة تعادل ثمانية أمثال ارتفاعه حين قفز في الهــواء. ناهيك عن اختلاف نوعية المــادة التي صنع منها ليلينتال أجنحة طائراته عن نوعية مادة جناحي ابن فِرْنَاس، فهذه من القماش الكتيم، وتلك من الريش.

مهمــا يكن من أمر، فإن مُحاولة ابــن فِرْنَاس الحقيقية تلك، تحوَّلت إلى أسطورة تناقلتها الأجيــال العربية باعتزاز وفخار، كمــا تناقلها الإسبان من بعدهم. فعلى الرّغم من أنها كانت لا توحــي بنجاحها، إلا أن تلك التجربة لم تكن كلهــا فاشلة، فقد حَلَّقَ ابن فِرْنَاس مسافة ما، كما يؤكد المؤرِّخون، وهذا وحده يكفي للدلالة على أن مُحاولته كانت ناجحة جزئياً، وإلا لكان سقط منذ اللحظة التي قذف فيها نفسه من ذلك المكان المُرتفع.

وممــا لا شك فيــه، أن ابن فِرْنَاس هو الرَّائد الأول في المُحاولــة العملية شبه الأسطورية للطيران، وهي التجربة التي فتحت المجال أمام العالم لتحقيق هذا الحلم الذي أصبح حقيقة فــي أيامنا هذه، ولو أن الغرب لا يعترف لنــا -نحن العرب- بذلك. فالطيران في ذلك العصر كان مُجرَّد حلم وتوق، ولم تكن نظرياته معروفة أو حتى موجودة أصلاً، بل كانت مُجرَّد نظريات لا تستنــد إلا إلى الحَدِّ الأدنى من المعرفة، ونحو مُنتصف القرن التاسع عشر للميلاد تحوَّلت هذه الفرضيات إلى نظريات بدائية، ثم بدأ تطبيقها الفعلي والعملي على أرض الواقع في نهاية ذلك القرن. ويمكن وصف تجربة ابن فِرْنَاس تلك بأنها أضخم وأجرأ تجربة عِلمية للطيران؛ إذ لم تشُبها أي شائبة من خرافة أو خيال مثل تلك الأساطير التي تتحدث عن تجارب من سبقوه، وإنما اتَّصفت بالمنهجيــة العِلمية بكل المقاييس. وكان صاحب مُغامرة نادرة، فقد طار وحَلَّقَ في الهواء كما تطير الطيور، في عصر كانت تُعَدُّ الاختراعات فيه من عجائب الدهر.

وتكريمــاً له، سُمِّيت إحدى فُوَّهات القمر باسمه، عُرِفت بــ «فوهة ابن فِرْنَاس القمرية». وصُمِّــم فــي ليبيا طابع بريد يُصــوِّر مُحاولته في الطيران، وأُطلِقَ اسمــه على «فندق مطار طرابلس». كما وُضِعَ في العراق تمثال له على طريق «مطار بغداد الدولي»، وسُمِّيَ مطار آخر شمالــي بغــداد باسمه «مطار ابن فِرْنَاس». وابتداءً من عــام (١٩٧٥م)، عدّ «مجلس الطيران المدني للدول العربية» عبَّاس ابن فِرْنَاس رائداً أولاً للطيران، واعتمد تاريخ ميلاده (المُعتقَد) يوماً رسمياً للطيران العربي يُحتفَل به في الأول من شهر كانون الأول من كل عام. كما خلَّدت الأشعار العربية سقوط مُختَرِع القرن التاسع بعد الميلاد، حتى قال فيه أعظم خصومه وأكبر شعراء العصر الأندلسي «المؤمن بن سعيد»:

يطمّ على العنقاء في طيرانها
إذا ما كسا جثمانه ريش قشعم

وانقلبت العداوة إلى صداقة وطيدة بعد هذا الحادث!

وصدق الشاعر الدمشقي «عبد الرحمن الشهبندر»، حين قال عام (١٩٢٦م):

أن يركب الغرب متن الريح مُبتدِعاً
ما قصَّرتْ عن مداه حيلةُ للناسِ
فإن للشرق فضل السَّبق نعرفه
«للجوهريِّ»[٤] أو «عبَّاس بن فِرْنَاس»
قد مهَّدا سُبُلاً للناس تسلكها
إلى السَّماء بفضل العِلم والباس

إلا أن أعجَب صفحة في حياة ابن فِرْنَاس وأكثرها إيلاماً، هي اتِّهامه بالجنون، وكثرة الطَّعن في دينه، ومُحاكمته الشهيرة بتهمة الزَّندقة والكُفر. فقد أثارت اختراعاته وبحوثه الفلكية والكيميائية بداره في قُرطبة، ثم مُحاولته الطيران، ظنون الكافَّة والفقهاء، فاتُّهِمَ بالكُفر والزندقة، وحُوكِمَ أمام قاضي قُرطبة «سليمان بن أسود الغافقي» الذي كان مُستنير الذهن، فقضى ببراءته وأطلق سراحه. كما أنه عندما توهَّم بعض المؤرِّخين من أن ابن فِرْنَاس تُوفِّي نتيجة سقوطه، تساءل العرب من أولئك المؤرِّخين: هل مات شهيداً، أم مات مُنتحِراً؟! في حين تساءل الغربيون منهم: هل يُمكن للبشر الطيران فعلاً؟!

إسماعيل بن حمَّاد الجوهري



رائد الطيران العربي الثاني هو «إسماعيل بن حمَّاد الجوهري الأتراري التركي» (أبو النصر الفارابي). وهو أحد أئمَّة اللسان واللغة والأدب وذو خط جيد، وممن آتاه الله قوة بصيرة وحُسن سريرة وسيرة، وكان من أعاجيب الزمان ذكاءً وفطنةً وعِلماً. أصله من «فاراب» في بلاد الترك، شرقي نهر «سيحون». ولادته غير معروفة (ويُحتمَل أنها كانت مع بدايات القرن الرابع للهجرة). تتلمذ الجوهري على يد خاله «إبراهيم الفارابي» وغيره من الثُّقاة في لغة القرآن الكريم... ثم سافر إلى العراق صغيراً، وقرأ العربية فيها، ثم ترحَّل بين الشام والعراق وإيران والحجاز

للاقتباس من عُلمائها، وجاب الجزيرة العربية، إذ قضى وقتاً طويلاً بين قبايل العرب، كما تعرَّف خلال سياحاته على فطاحل عُلماء هذه الأقطار، فتمكَّن بهذا وذاك من تعلُّم اللغة العربية وتفهُّم أسرارها، وأتقن الأدب ولغة العرب، وأجهد نفسه في طلب العِلم، وشَعَّ في تدوين معجمه الشهير «كتاب الصِّحاح»، ونبغ في صناعة الخط وكثير من العلوم الشائعة في زمنه، فتعلَّم وعَلَّمَ علوم الإلهيات والحكمة والأدب. ولما قضى وطره من الطواف، عاد راجعاً إلى «خراسان» في إيران، حيث أقام في «نيسابور»، وأصبح فيها عالِماً يُشار إليه بالبنان، وقام بالتدريس والتأليف وتعليم الخط وكتابة المصاحف والدفاتر اللَّطائف، حتى مضى إلى سبيله عن آثار جميلة.



يُعدُّ الجوهري ثاني من حاول الطيران بعد عبَّاس بن فِرْنَاس الأندلسي، ومات في سبيله. إذ وضع جناحين من الخشب وربطهما بحبل حول جسمه على هيئة شراع، ثم صعد فوق سطح داره، ونادى في الناس: «لقد صنعت شيئاً لم يسبقني إليه أحد من بني الإنسان، وسأطير الساعة، وهذه التجربة لم يتشبَّث بها قبلي أيُّ بشر كان»، فازدحم أهل نيسابور ينظرون إليه، وأخذ سطحين مُستويين وتأبَّطهما إلى جسمه في موضع الجناح، ثم نهض بهما، فخانه اختراعه وسقط إلى الأرض ميِّتاً ضحية فكرته، وكان ذلك سنة (٣٩٣هـ/١٠٠٣م) (وقيل في حدود أربعمئة للهجرة). وقيل في رواية أخرى إنَّ سبب مُحاولته يرجع إلى التصحيف في مواضع عديدة من «كتاب الصِّحاح»، فلما صنَّفه سُمِعَ عليه إلى باب الضاد المُعجَّمة، فعرض له وَسْوسة انتقل بعدها إلى «الجامع القديم في نيسابور»، ثم صعد سطحه، وقال: «أيها الناس، إني عملت في الدنيا شيئاً لم أُسبَق إليه، فسأعمل للآخرة أمراً لم أُسبَق إليه»، وضمَّ إلى جنبيه مصراعي باب تأبطهما بحبل، وصعد مكاناً عالياً من الجامع، وزعم أنه يطير، ولم يحالفه الحظ بسبب الإعياء، فسقط ومات شهيداً للعِلم. كما قيل إنه تسودن وعمل له جناحين، وقال: «أريد أن أطير»، فأهلك نفسه رحمه الله.

وعلى الرّغم من تاريخه الغني، إلا أنه عندما هوى صريعاً، جحد الجمهور الجاهل فضله؛ بل ارتكب جريمة مُزدوجة بحقه، جمعت بين الجحود والاستهزاء والرَّمي بالجنون، كغيره من الذين قاموا بعده بتجارب مُماثلة، فنجح أو قضى نحبه في سبيل تجربته العِلمية!

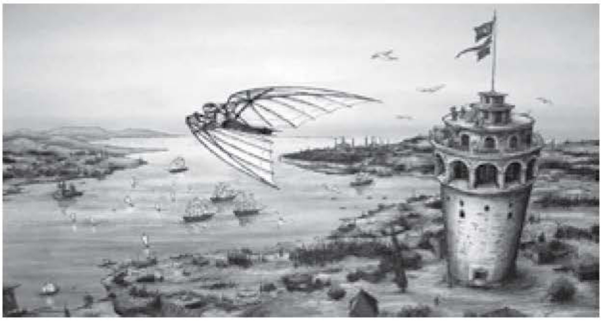
رائد الطيران الثالث (مجهول الاسم)

كان الرائــد الثالث في مُحاولة الطيران عربياً يُقيم فــي مدينة القسطنطينية «بيزنطية» (إسطنبول حالياً)، مجهول الاسم، درس تجارب عبَّاس بن فِرْنَاس، وتوصَّل إلى أن ريش الطير لا يصلــح لطيران الإنسان، ففكّر بمــادة أخرى تكون أكثر مُلاءمة لهــذا الغرض، واعتقد أن القماش يمكن أن يفي بالغرض، فاستخدم قطعة كبيرة منه، ورتَّبها على شكل جناحي الخفاش (الوطواط)، وربط أجزاءها بالحِبال، وشدَّها إلى جسمه ويديه.

ويبدو أن هذا المُخترع العربي كان واثقاً كل الثِّقة من نجاح تجربته، إلا أن أمله خاب بعد أن أسلم نفسه للريح، إذ إنَّ جناحي الخشب لم يقويا على حمله. وأدَّى تجربته تلك عندما صعد إلى رأس برج عال أمام حشود كبيرة من الناس تجمهروا في ساحة واسعة بمدينة القسطنطينية نحــو سنة (٤٩٣هــ/ ١١٠٠م)، وكان على رأسهم الإمبراطور البيزنطــي «ألكسيوس الأول» من أسرة «كومنينوس»، تُحيطه نُخبة من رجال البلاط والحاشية والنُّبلاء والأشراف. ووقف ينتظر ريحــاً مُواتية قبل أن يقذف بنفسه، وعندما حانت الفرصة قذف نفسه، لكن الجناحين اللذين صنعهما لم يقويا على تحمُّل وزنه، فتمزَّقا، وسقط إلى الأرض ولاقى حتفه.

وعلــى الرّغــم من فشل التجربــة، إلا أن فكرة الأجنحــة القماشية أنــارت الطريق أمام المُخترعيــن الأوروبييــن لتطبيقها بنجاح فــي مُحلّقاتِهم، كما مهَّدت سبيــل اختراع مظلة الهبوط(٥).

وهكــذا، يُعدُّ هؤلاء الثلاثة روَّاد الجــو والفضاء، ويعود لهم الفضل الكبير في تقدم علوم الطيــران والفضاء قبل نحو ألف عام وأخذت تتطور طوال ثمانية قرون، حتى تمكَّن الأخوان



هزفران أحمد شلبي

الأمريكيـان «أورفيـل وويلبر رايت» من الطيران عـام (١٩٠٣م). وذلك على الرّغم مما لاقاه أولئـك الرُّواد المسلمين من هزء الناس وسُخريتهم، فما من ذنب ارتكبوه لقاء ذلك؛ بل كل ما فعلـوه هـو أنهم رأوا ما لم يره العامّة، وتفتّقت لهم المُخيِّلـة عن إمكان امتطاء الإنسان متن الفضاء!

أسهـم العرب منذ القِدَم بكل العلوم الأساسيـة، ووضعوا كثيراً من النظريات المهمة، وإن كان شـأن علومهـم ونظرياتهم لم تظهر نتائجها ولم يُطبِّقهـا إلا العُلماء الأجانب، فإن فضل عُلمائنـا فـي ذلك قد سجّله التاريخ. ليبقى التساؤل: لماذا لـم يستطع العرب إحياء وتطبيق نظريات مَن سلفهم من العرب أنفسهم؟ سؤال يبقى بلا جواب!

أخيـراً، آن الأوان للغرب أن يعترف بعد طول إغفال وتعمُّـد إهمال، بأننا وضعنا الأسس العِلميـة الأولى للطيـران، وأسهمنا في جعل فكرته واقعاً قائماً، فينسـون أو يتناسون منزلة المُختـرع العربي المسلم عبَّاس بن فِرنَاس التـي احتلها في التاريخ، وأنهم (الغرب) لولا ابن فِرنَاس والجوهري والعربي الثالث (مجهول الاسم)، لما وصلت دراساتهم وأبحاثهم وتجاربهم فـي حقل الطيران إلى ما وصلت إليه اليوم من جعل العالم قرية كونية، وأوصلت الإنسان إلى الفضاء وكواكب أخرى...

الهوامش

(١)- «قرطبـة»: هي مدينة في جنوبـي إسبانيا، اشتهرت أيام الفتح العربـي للأندلس (من ٩٢هـ/٧١١م إلى ٨٩٧هـ/١٤٩٢م)، وكانـت في عهد «عبد الرحمن الثالث» الأموي عاصمـة للدولة الأندلسية، إذ بلغ عدد سكانهـا فـي ذلك الزمان نحو مليون نسمة، في الوقت الذي كان لا يتجاوز فيه عدد سكان أكبر مدينة في أوروبا ربع مليون نسمة.

(٢)- تقـول بعض المصادر: إنه نجح في الطيـران مدّة تُقدَّر بعشر دقائق، لكنه لم يتمكَّن من الهبوط إلا بعد اضطراره لكسر أحد الجناحين، ما أدّى لكسر عموده الفقري.

(٣)- «الطائرة الشراعية المُجنَّحة الخفيفة» أو «الطائرة الشراعية المُعلَّقة»: هي نوع من الطائرات الشراعية، عبارة عن مُثلَّث معدني، يُركَّب عليه شراع قوي من النايلون الخفيف أو القماش، مُثلَّث الشكل أيضاً، ويُقفَز بهـا من قمة جبلٍ أو تلٍّ لتُحلّق انزلاقاً واعتماداً على تيّـارات الهواء الصاعدة، ثم الهبوط بها في منطقة سهلية خالية من العوائق.

(٤)- الجوهري: رائد الطيران العربي الثاني الذي سنتحدَّث عنه تالياً.

(٥)- تذكر كتب التاريخ نجاح التركي «هزفران أحمد شلبي» بالطيران من «برج غلطة» في إسطنبول، مُستخدِماً جناحين خشبيين قام بتركيبهما على ذراعيه، ووصوله سالماً إلى منطقة «أسكودار» القريبة، قاطعاً مسافة (٣٣٥٨ متراً)، وذلك في القرن السابع عشر الميلادي. كذلك تذكر نجاح التركي «حسن شلبي» في عبور «مضيق البوسفور» في إسطنبول، بعد تحليقه من برج غلطة، ليهبط في منطقة أسكودار أيضاً، وذلك عن طريق آلة تُشبه الصواريخ نجح في ابتكارها، وذلك بعد تسع تجارب فاشلة.

المراجع

(١)- بسائط الطيران، أحمد الكرداني، القاهرة ١٩٢٥م.

(٢)- قصة الطيران، شفيق جحا وجورج شهلا، القاهرة ١٩٤٨م.

(٣)- الطيران وروَّاده في التاريخ الإسلامي، قتيبة الشهابي، دمشق ١٩٩٩م.

(٤)- رياضات الطيران، محمد حسام الشالاتي، دمشق ٢٠٠٤م.

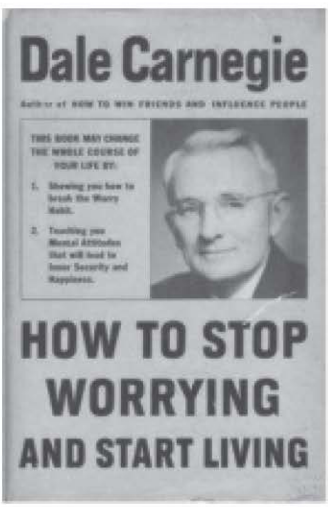
(٥)- الوجيز في علوم الطيران، محمد حسام الشالاتي، وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٥م.

(٦)- سلسلة أعلام للناشئة- أعلام في تاريخ الطيران، محمد حسام الشالاتي، وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٥م.

دع القلق وابدأ الحياة

ترجمة: رنا زحكا

ديل هاريسون كارنيجي (١٨٨٨ - ١٩٥٥م) هو كاتب ومحاضر أمريكي ومطور دورات شهيرة في تحسين الذات، وفن البيع، وتدريب الشركات، والخطابة العامة، ومهارات التعامل مع الآخرين. وُلد في عائلة فقيرة بولاية ميسوري، وبالكاد تمكّن من الانتساب لكلية ستيت تيتشر، تخرج منها عام (١٩٠٨م). ألَّف كتاب «كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس» عام (١٩٣٦م)، ويعدّ الكتاب الأكثر مبيعاً والذي لا يزال يتمتع بشعبية حتى اليوم. كما كتب «دع القلق وابدأ الحياة» عام (١٩٤٨م)، و«لينكولن المجهول» عام (١٩٣٢م) والعديد من الكتب الأخرى.



من أهم الأفكار الأساسية في كتبه، هي أنه من الممكن تغيير سلوك الآخرين عن طريق تغيير سلوكهم تجاهها. وسنتوقف عند مجموعة من الأفكار والحقائق التي يتحدث عنها في كتابه «دع القلق وابدأ الحياة».

«أكثر الأشياء التي تتسبب في تهاوي الأقوياء هي إضافة حمل الأمس إلى حمل الغد وحملهما معاً»

ديل كارنيجي

العيش في «مقصورات اليوم الضيقة»

• لم أكن مهتماً يوماً بجني أموال كثيرة، لكنني كنت مهتماً بعيش حياة غنية.

• لا يتمثل نشاطنا الرئيسي في معرفة ما يكمن بشكل خافت من بعيد، ولكن لفعل ما هو موجود فعلياً في متناول اليد.

• أغلق باب الماضي! دع الماضي الميت يدفن موتاه...! أغلق باب الأمس الذي أضاء منه الحمقى الطريق إلى الموت... إن حمولة الغد تُضاف إلى حمولة الأمس، وتُحمَل في اليوم نفسه وتجعل القوي يتعثر. أغلق باب المستقبل بإحكام كما الماضي... المستقبل هو اليوم... ليس هناك غد. خلاص الإنسان هو الآن... ليس هناك غد. استعد لتنمية عادة حياة «مقصورات اليوم الضيقة».

• أفضل طريقة ممكنة للاستعداد ليوم غد، هي التركيز بكل ذكائك وحماسك لإنجاز عمل اليوم بشكل رائع. هذه هي الطريقة الوحيدة الممكنة التي يمكنك من خلالها الاستعداد للمستقبل.

• يتعامل التفكير الجيد مع الأسباب والآثار ويؤدي إلى التخطيط المنطقي والبناء؛ فيما يؤدي التفكير السيئ في كثير من الأحيان إلى التوتر والانهيارات العصبية.

• كل يوم هو حياة جديدة لرجل حكيم.

• أخبر **هيراكليتوس** طلابه أن «كل شيء يتغير باستثناء القانون فإنه يغيّر الأشياء».

• كان **جون روسكين** يضع على مكتبه قطعة بسيطة من الحجر نُقش عليها كلمة واحدة: اليوم.

• انتهز الفرصة. «استمتع باليوم» أو «اغتنم اليوم». نعم اغتنم اليوم، واستفد منه أكثر من غيره.

• مما قاله السيد ويليام أوسلر: «أغلق الأبواب الحديدية للماضي والمستقبل، ولتعش في مقصورات اليوم الضيقة».

صيغة سحرية لحل حالات القلق

• **الخطوة الأولى**: أحلِّلُ الموقف دونما خوف وبصدق وأكتشفُ أسوأ ما يمكن أن يحدث نتيجة لهذا الفشل.

• **الخطوة الثانية**: بعد اكتشاف أسوأ ما يمكن أن يحدث، أنسجم مع نفسي على قبول الأمر، إذا لزم الأمر.

• **الخطوة الثالثة**: من ذلك الوقت فصاعداً، أكرس بهدوء وقتي وطاقتي لمحاولة تحسين أسوأ ما قبلته عقلياً.

• واحدة من أسوأ الميزات المتعلقة بالقلق هي أنه يدمر قدرتنا على التركيز، وعندما نقلق، تقفز عقولنا هنا وهناك وفي كل مكان، ونفقد قوة القرار كلها.

• وليم جيمس: «كن على استعداد للقيام بذلك، لأن قبول ما حدث هو الخطوة الأولى للتغلب على عواقب أي سوء حظ».

كيف يؤثر القلق عليك

• قال الدكتور **ألكسيس كاريل**: «إن رجال الأعمال الذين لا يعرفون كيفية محاربة القلق يموتون مبكراً».

• ماذا يفيد الرجل إذا ربح العالم وفَقَدَ صحته.

قال **أفلاطون** «إن أكبر خطأ يرتكبه الأطباء هو أنهم يحاولون علاج الجسم دون محاولة علاج العقل؛ إن العقل والجسم واحد ويجب ألا يُعاملا بشكل منفصل».

• **يقول وليام جيمس**: «قد يغفر الربّ لنا خطايانا، لكن جهازنا العصبي لا يفعل ذلك مطلقاً».

• الدكتور **ألكسيس كاريل**: أولئك الذين يحافظون على سلامتهم الداخلية في خضم اضطرابات المدنية الحديثة، محصنون من الأمراض العصبية.

• قال **ثورو** في كتابه الخالد، والدن: «لا أعلم حقيقة مشجّعة أكثر من قدرة الرجل التي لا جدال فيها على الارتقاء بحياته من خلال مسعى واع... إذا تقدم المرء بثقة نحو أحلامه، وسعى ليعيش الحياة التي تخيلها، فسوف يلاقي نجاحاً غير متوقع في الساعات المشتركة».

• إذا كنت تريد أن تتجنب القلق، فافعل ما فعله السيد وليام أوسلر: عش في «مقصورات اليوم الضيقة». لا تقلق بشأن المستقبل. فلتعش كل يوم بذاته حتى وقت النوم.

كيفية تحليل وحلّ مشكلات القلق

• **روديارد كيبلينغ**: «أنا أحتفظ بستة خادمين صادقين، علموني كل ما أعرفه: أسماؤهم هي؛ ماذا ولماذا ومتى وكيف وأين ومن».

• ثلاث خطوات أساسية لتحليل المشكلة. هي: الحصول على الحقائق وتحليل الحقائق والوصول إلى قرار، ثم التصرف بناءً على هذا القرار.

• الارتباك هو السبب الرئيس للقلق.

• ينجم نصف القلق في العالم عن محاولة الأشخاص، اتخاذ قرارات قبل أن يكون لديهم معرفة كافية تؤدي إلى قرار.

• إذا كرَّس الرجل وقته لتأمين الحقائق بطريقة نزيهة وموضوعية، فإن مخاوفه ستتبخّر على ضوء المعرفة.

• قال **توماس إديسون** بكل جدية: «لا توجد وسيلة يلجأ إليها الإنسان لتجنب عمل التفكير». كما يقول **تشارلز كيترينج**: «المشكلة المعلنة بشكل جيد هي مشكلة تم حل نصفها».

• أثبتت لي التجربة، مرة بعد مرة، العلة الهائلة للوصول إلى القرار. إنَّ الفشل في الوصول إلى غرض ثابت، وعدم القدرة على التوقف عن الدوران ضمن حلقات الجنون، ما يدفع الرجال إلى الانهيار العصبي والعيش بالجحيم. أجد أن ٥٠٪ من قلقي يتلاشى بمجرد وصولي إلى قرار واضح ومحدد؛ وعادة ما تختفي ٤٠٪ أخرى بمجرد أن أبدأ بتنفيذ هذا القرار. لذلك أنا أحذف نحو ٩٠٪ من قلقي من خلال اتخاذ هذه الخطوات الأربع:

١- أكتب بالضبط ما يقلقني. ٢- تدوين ما يمكنني القيام به.

٣- تقرير ما يجب القيام به. ٤- البدء على الفور بتنفيذ القرار.

• افعل شيئاً حيال هذا. ما لم ننفذ أعمالنا، فإنَّ تقصي الحقائق والتحليلات التي نصدرها تذهب كلُّها أدراج الريح - إنها مضيعة هائلة للطاقة.

• بمجرد اتخاذ قرار دقيق يستند إلى الحقائق، انتقل إلى العمل. لا تتوقف لإعادة النظر. لا تفقد نفسك في الشك الذاتي الذي يولّد الشكوك الأخرى. لا تبقي نظرة إلى الخلف على كتفك.

• يأتي وقت نحتاج فيه إلى اتخاذ قرار والتصرف، وعدم النظر إلى الوراء أبداً.

كيفية دفع القلق خارج العقل

• نادراً ما يعاني الرجال الباحثون من الخلل العصبي. إذ ليس لديهم وقت لمثل هذه الكماليات.

• من المستحيل لأي تفكير بشري، بغض النظر عن مدى تألقه، التفكير في أكثر من شيء في الوقت نفسه.

• العلاج المهني هو المصطلح الذي يستخدمه الطب النفسي الآن عندما يوصف العمل كما لو كان دواء.

• علاج القلق هو الانشغال التام بعمل شيء بنّاء.

• من دون هدف، سينتهي اليوم، كما تنتهي الأيام دوماً في التفكك.

• واصل العمل. يجب على الشخص القَلِق أن ينسى نفسه في العمل، خشية أن يذبل في حالة من اليأس.

التعاون مع المحتوم

• الظروف وحدها لا تجعلنا سعداء أو غير سعداء، إنها الطريقة التي نتفاعل بها مع الظروف التي تحدد مشاعرنا. قال هنري فورد: «عندما لا أستطيع التعامل مع الأحداث، أتركها تتعامل مع نفسها».

• علَّم **إبيكيتتوس** في روما منذ تسعة عشر قرناً أن «هناك طريقة واحدة فحسب لتحقيق السعادة، وهي التوقف عن القلق بشأن الأشياء التي تتجاوز قوة إرادتنا».

• يقول **ماكورميك**: «عندما نتوقف عن محاربة المحتوم، نطلق طاقة تمكّننا من خلق حياة أكثر ثراء».

• يعلّم أساتذة اليابان تلاميذهم الانحناء مثل الصفصاف؛ وعدم المقاومة مثل البلوط.

• سنستمر أنا وأنت لمدّة أطول، وسوف نستمتع بخوض الحياة بمزيد من السلاسة، إذا تعلمنا امتصاص الصدمات والهزات على طول الطريق الصخري للحياة.

• في كل مرة أميل فيها إلى القلق بشأن شيء لا يمكنني تغييره، أهزّ كتفي لا مبالياً وأقول: انسى ذلك.

• **سقراط**: حاول أن تحمل أقل ما يمكن حمله.

• الدكتـــور **رينهولد نيبـور**: «يمنحني الله الصفاء، لقبول الأشياء التي لا أستطيع تغييرها، الشجاعة لتغيير الأشياء التي أستطيع والحكمة لمعرفة الفرق».

كلمات يمكن أن تحوّل مجرى حياتك

• لخصـــ **ماركوس أوريليوس** الإمبراطور الروماني، فـــي خمس كلمات ما يمكن أن يحدد مصيرك: «حياتنا هي ما تصنعه أفكارنا».

• قال **نورمان فنسنت بيل**: «أنت لست ما تعتقد أنك؛ ولكن ما تظن أنه أنت».

• كن مهتماً بأمر مشكلاتك، ولكن لا تقلق حيالها.

• هذه هي القوة المذهلة لموقفنا العقلي.

• لا تتوقف راحة البال والفرح الذي نحصل عليه من العيش على ما نحن فيه، أو ما لدينا، أو من نحن، بل يعتمد على موقفنا العقلي فحسب.

• قال **هيلين كيلر**: «لا شيء يمكن أن يجلب السلام لك غير نفسك».

• نبَّهَ **إبيكتيتوس**، وهو أعظم فيلسوف رواقي، إلى أننا يجب أن نكون أكثر قلقاً بشأن إزالة «الأورام والخراجات من الجسم».

عادات عمل جيدة من شأنها أن تمنع التعب والقلق

١- أزل من مكتبك كلّ الأوراق باستثناء تلك المتعلّقة بالمشكلة العاجلة المطروحة.

٢- نفِّذ الأشياء حسب أهميتها. إذ لا بدّ من الانتباه إلى المقدرتين الثمينتين: أولاً، القدرة على التفكير. ثانياً، القدرة على فعل الأشياء حسب أهميتها.

٣- عندمـــا تواجه مشكلة، قم بحلها أولاً ثم إذا كانت لديك الحقائق اللازمة لاتخاذ قرار، لا تؤجِّلها.

٤- تعلَّم التنظيم والتفويض والإشراف.

لليوم فحسب

• لهـــذا اليوم فحسب، سأكون سعيداً. أفترض أن مـــا قاله أبراهام لنكولن صحيح: «معظم الناس سعداء بقدر ما يقررون أن يكونوا سعداء». تنبع السعادة من الداخل، وهي ليست مسألة خارجية.

• لهذا اليوم فحسب، سأحاول ضبط نفسي على ما هو عليه، وليس محاولة ضبط كل شيء حسب رغباتي. سوف أغتنم وجود عائلتي وعملي وحظي عندما يأتي ويصلح لي أموري.

• لهذا اليوم فحسب، سأحاول تعزيز رأيي. وسوف أتعلم شيئاً مفيداً. سوف أقرأ ما يتطلب الجهد والتفكير والتركيز.

• لهذا اليوم فحسب، ستمارس روحي ثلاثة أمور: سأقدم لأحدهم مقترحاً مفيداً لم يكن موجوداً مسبقاً، وسأنفّذ أمرين على الأقل لا أحبذهما، كما يقترح ويليام جيمس، للتدريب ليس إلا.

• لهذا اليوم فحسب، سأكون مقبولاً. سأبذل جهدي لأبدو محبباً، أتحدّث بصوت منخفض، أتصرف بلطف، وأكون سخياً في مدح الآخرين، ولا أنتقد على الإطلاق، ولا أجد خطأ في أي شيء ولا أحاول تنظيم أو تحسين أي شخص.

• لهذا اليوم فحسب، سأحاول أن أحبه، وليس لمعالجة مشكلات حياتي كلها دفعة واحدة. أستطيع أن أفعل أشياء مدّة اثنتي عشرة ساعة من شأنها أن تعيقني إذا اضطررت إلى الاحتفاظ بها مدى الحياة.

• لهذا اليوم فحسب، سيكون لدي برنامج عمل. سأكتب ما أتوقع فعله كل ساعة، سوف ألتزم به تماماً، وسوف أقضي نهائياً على اثنتين من الآفات، العجلة وعدم اتخاذ القرار.

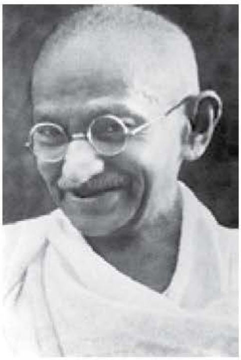
• لهذا اليوم فحسب، سأمتّع نفسي بنصف ساعة هادئة وأسترخي، سأتأمل قليلاً في الكون، حتى أحصل على منظور أكبر لحياتي.

• لهذا اليوم فحسب، لن أخاف أن أكون سعيداً، وأن أستمتع بما هو جميل، وأحبّ، وأؤمن بأن من أحبهم يبادلونني الحب.

• إذا كنا نريد تطوير موقف عقلي من شأنه أن يجلب لنا السلام والسعادة. فلنفكر ونتصرف بمرح، وسوف نشعر بالبهجة.

ماهاتما غاندي... والدُ لأمة

ترجمة: لودميلا ندّة



ولد موهنداس كَرَمتشاند غاندي في الثاني من تشرين الأوّل عام (١٨٦٩م) في بوربندار/ كوجارات والداه هما كَرَمتشاند وبوتليباي غاندي... كان لديهما أربعة أطفال، ثلاثة ذكور وأنثى واحدة وكان موهنداس أصغرهم... وقد كان يُدعى في طفولته «موهانيا» اختصاراً لاسمه... وقد مُنِحَ لاحقاً اسم «ماهاتما» ومعناه (الروح العظيمة).

أصبح غاندي واحداً من أعظم قادة الهند والعالم قاطبة إذ اتخذ لنفسه مهمّة تحرير الهند من الحكم البريطاني دون اللجوء لاستخدام العنف. وذلك من خلال التعليم والنمط الخاص في سلوك حياته.

أسهم في تغيير مجرى تاريخ الهند وتمكّن من التأثير في الناس عبر العالم كُله.

حياة الأسرة ومكانتها الاجتماعية

كانت عائلته تعتنق الهندوسيّة... وهي دين قديم يعود تاريخه لـ أربعة آلاف عام... ويؤمن معظم الهندوس بالرّب (براهمان). ومئات الآلهة الذكور والآلهة الإناث الذين يجسدون قوى (براهمان) المتعدّدة. ولقد كانت والدته (بوتليباي) سيّدة هندوسيّة وَرِعة، لم تكن لِتتناول أيّ

وجبة طعام قبل أن تصلّي حمداً وشكراً للرّب الذي رزقها غِذاءَها. وواظبت على زيارة المعبد كلّ يوم، وبقِي **غاندي** يذكر طبيعة والدته الطوباوية وإيمانها العميق طوال حياته.

انقســم المجتمع الهندوسي إلى طبقات اجتماعية. وتنتمي عائلة **غاندي** إلى الطبقة التي تضــم التجّار ورجال الأعمــال. وفيما مضى في تاريخ العائلة البعيــد عمل ال**غاندي**ّون في البقالــة. لكــن الأمور تغيّرت منذ ولادته إذ عمل جدّه وأبــوه وعمّه كذلك كـ نُوّاب ومُساعدين لأمير بوربندار. وقادة محليّين آخرين. وهذا يدل على أن الأسرة تمتّعت بالاحترام في المجتمع المحليّ. وكانت ميسورة الحال كذلك.

الهند البريطانيّة... شركة شرق الهند

تأسست شركة شرق الهنــد البريطانيّة في عام (١٦٠٠م) للتجارة مع الهند وجنوبي شرقي آسيا. وكانت بداية تتاجر بالتوابل فحسب. ولاحقاً أضافت القطن والنيّلة والحرير إلى بضائعها. وأقامــت الشركة أوّل ميناء لها في (سورات) على ساحــل الهند الغربي بين عامي (١٦١٢م – ١٦٩٠م). وامتلكــت كذلــك موانئ أخرى في كالكوتــا ومومباي وفي تلك الأثنــاء كان التجار الإنكليز قد بدأوا بتولي الأمور في الهند. ولـمّا كانت قوّة شركة شرق الهند البريطانية تتنامى. كان ذلك يقود إلى الاستياء بين الهنود. وقد انفجر هذا الاستياء في عام (١٨٥٧م) متحوّلاً إلى عنف شديد. إذ إنَّ جيش الشركة المكوّن من جنودٍ هنود رفضوا آنذاك وبقوّة استخدام الرصاص في أسلحتهم. وذلك لأسباب دينيّة. وتمرّدوا. فاندلعت الثورة بسرعة آنذاك عبر شمالي الهند. لكنّ بريطانيا تمكنّت في نهاية الأمر من استعادة السّيطرة مرّة أخرى.

كانــت الحكومة البريطانية مُرَوّعة ممّا يمكن أن يحدث لاحقــاً. لذلك قرّرت أن الشركة لــم تعد موثوقة لإدارة الهند أكثر من ذلك. وحُلَّت الشركة في عام (١٨٥٨م). وتوّلت الحكومة البريطانيّــة بصورة مباشرة إدارة الهند. وابتدأ الحكــم البريطاني للهند منذ عام (١٨٥٨م). وصــل الآلاف من الناس إلى الهند قادمين من بريطانيا للعمل لدى الحكومة. إمّا في الجيش أو في الخدمات المدنيّة. عاش كثيرون منهم في رفاهيّة مُطلقة مقارنة بحياتهم نفسها حينما كانوا في ديارهم.

لقــد مُنحِوا في الهند مُلكيّات واسعة في الأرياف مع فِرَق من الخدم للعناية بكل تفاصيل حياتهم. فيما انشغــل الأزواج بالعمل. انهمكت الزوجات بتنظيــم حفلات الحدائق والرّسم. وكتابة الرسائل للوطن.

وقـد كانت لعبة البولو واصطياد النمور من الهوايات المفضّلة لدى البريطانيّين الذين لم يختلطوا مع الهنود. إذْ إن سعادتهم في بسط سيطرتهم على الهند كبلد، لم يَعْنِ بالنسبة إليهم أنّ عليهم أن يتواصلوا إنسانياً مع الشعب الهندي ليتعرفوا على حضارته وثقافته بتاتاً.

في عام (١٨٧٦م) عدّت الملكة فكتوريا إمبراطورة الهند على الرغم من أنها لم تضع قدمها علـى تلك الأرض وكان نائبٌ للملكة. أو ما يُسمّـى الحاكم ممثلاً للتاج البريطاني في الهند. مع سكرتيـر لشؤون الهند في لنـدن وأقيمت احتفاءً بهذا الحدث مراسم خاصّة في دلهي في الأوّل من كانون الثاني من عام (١٨٧٧م). وأقيمت هذه الاحتفالات برعاية الأمراء الهنود. الذين أرادوا أن يمنحوا بريطانيا فرصة التباهي بإظهار قوّتها فأنفقوا على هذه الاحتفالات بتبذير فائق.

كان حدثاً مُبهراً إذ حضَره ما يفوق الـ(٤٠٠) أمير و(١٥) ألف جندي شاركوا في العروض العسكرية. وقد بقيت الهند حتى عام (١٩٤٧م) الجوهرة الأكثر تألقاً في التاج البريطاني.

وقـام البريطانيون خلال مرحلـة (الرّاج) مدّة الحكم البريطاني للهنـد بمدّ آلاف الكيلو مترات من خطوط السكك الحديديّة عبر الهند.

صُممت هذه السكك على أيدي المهندسين الإنكليز ونُفّذت بأيدي العُمّال الهنود.

وقد ساعدت الشبكة الحديديّة البريطانيّين ليكونوا أكثر مقدرة على للسيّطرة على البلاد، وسمحت كذلك للهنود بالتنقل بوساطتها.

حيـن بلغ **موهنداس** الثالثة عشرة من عمـره توقف عن الدراسة لحَدَث خاصّ جدّاً. فقد تـزوج «كاستورباي مـا كانجي» ابنة تاجر من بوربندار. وكانـت العروس كذلك في مثلِ سنّه. وعلى الرغم مـن أن الشابَّيْن حَديثي الزواج أمضيا الفترات الأولى من ارتباطهما مُنْفَصِلَين. إلاّ أنهما أحبّا بعضهما كثيراً. وأنجبا لاحقاً أربعة أبناء...

كانـت «كاستورباي» امرأة ذكية ولمّاحة وتعلّمت بعد زواجها القراءة والكتابة. وحتى وفاتها في عام (١٩٤٤م) وقفت إلى جانب المهاتما **غاندي** في كفاحه الطويل لاستقلال الهند. على الرغم من زواجه السعيد والناجح كان نفسه من أشدّ المعارضين لزواج الأطفال وقد وصَفه بـ(الوحشي).

فـي عام (١٨٨٨م) وفي عامـه التاسع عشر، غادر **موهنداس** زوجتـه وعائلته في الهند، وأبحر نحو بريطانيا لدراسة القانون..

أراد دراسـة الطـب لكن عائلته فضّلـت له أن يُصبح محامياً. لم تكـن والدته ترغب في مغادرته لكنها وافقت في النهاية واشترطت عليه ألا يتناول اللحم أو يشرب الخمر مُطلقاً.

فمثلُ العديد من الهندوس – كانت عائلته تتجنّب تناول اللحوم- بسبب اعتقادهم وإيمانهم القائل إنه من الخطأ إيذاء أو قتل الكائنات الحيّة.

أراد **موهنداس** الانسجام مع المجتمع البريطاني، إلا أنه لم يحنث قط وعوده لأمه. لذلك لـم يشرب الكحول ولم يتناول اللحوم. على الرغم من محاولات أصدقائه الإنكليز. وقد وجد مطعمـاً نباتياً بالقرب من مكان دراسته وأصبح عضواً في المجتمع الإنكليزي النباتي. وتعلّم كيـف يطهو بنفسه ليوفّر النقود، كان يعـدّ إفطاره من العصيدة وشراب الكاكاو. ويذهب إلى المطعم من أجل وجبة الغداء فحسب، واقتصر عشاءه على الخبز وشراب الكاكاو في المنزل. وتعلّم لاحقاً إعداد حساء الجزر.

خـلال وجوده في لندن تعمّق **غانـدي** بقراءة «باغافاد جيتا» أحد أكثر الكتب قدسيّة لدى الهندوس والذي تدور رسالته حول أهميّة أن تقوم بواجبك فحسب وعلى أكمل وجه ممكن دون أن تفكّـر بأيّ مكافـأة مقابل ذلك. فأصبحت هذه القاعدة الأساسيّة التي سار عليها المهاتما **غاندي** طوال حياته.

درس **غاندي** القانون في «إنر تيمبل» وهي واحدةٌ من أربع كليّات تدرس القانون في لندن ولـم يقدم **غاندي** فـي سيرته الذاتيّة تفاصيلاً كثيرة عن حياتـه الطلّابية. كل ما نعرفه عن تفاصيـل تلك المرحلة أنّه تعلّـم الفرنسية واللاتينيّة، الفيزيـاء والقانون. وفي حزيران عام (١٨٩١م) اجتاز امتحاناته الأخيرة وأصبح محامياً.

حيـن وصل **موهنداس** إلى جنـوب إفريقيا كانت مستعمرة (ألمانيـة. هولنديّة) وجد أن الهنود هناك يُعامَلون بطريقة سيّئة من البيض.

تعرّض هو نفسه لتجربة مماثلة حين مُنِع من ركوب القطار على الرغم من امتلاكه لتذكرة الدّرجـة الأولـى لأن الهنود لم يكن يُسمح لهم بالسفر على متـن مقطورة الدّرجة الأولى كي لا يُزعجوا المسافرين البيض.

توافد كثيرٌ من الهنود للعمل في جنوب إفريقيا وكانت أجورهم زهيدة للغاية. ولم تكن لهم سـوى بضعة حقوق أساسيّة. وأدرك **موهنداس** أنّه لا بُدّ من فعل شيء لتحسين نمط حياتهم. لذلك شجَّع الهنود الموجودين هناك على تنظيم أنفسهم. وفي عام (١٨٩٤م) ساعد في إقامة (كونغرس هندي) لإدارة حملة من أجل معاملة عادلة ومتساوية للهنود.

عندما اندلعت الحرب عام (١٨٩٩م) أراد **موهنداس** من الهنود (وعلى عدّهم رعايا بريطانيّين) أن يدعموا الجهود الإنكليزية في الحرب. ولأنّه لم يكن يؤيّد العنف أبداً قام بتنظيم أكثر من (١٠٠٠) هندي متطوّع فيما كان قد سُميّ بـ(فيلق الإسعاف الهندي) وأمِلَ أن تساعد شجاعة هؤلاء الهنود في كفاحهم للحصول على حقوق متساوية. لكنّ الأمور لم تسِرْ كما خُطط لها.

حين أصدرت الحكومة أوامراً تقضي بضرورة أن يحمل كل هنديّ جوازاً خاصّاً قاد **موهنداس** احتجاجاً ضدّ هذا القانون الجائر مُستخدماً أدوات سلميّة وأطلق على الاحتجاجات السلميّة اسم (ساتي أغرها) والتي تعني (قوّة الحقيقة).

اعتقد دائماً أن الطريقة المُثلى لتغيير أيّ قانون غير عادل هي بكسره بتروٍّ وتأنٍّ دون اللجوء للعنف. وقد تمّ حقاً هذا الأمر في عام (١٩١٤م) حين قرّرت الحكومة الاعتراف بالحقوق الرئيسيّة للهنود وبعد أن أنجز ما كان عليه فعله قرّر **موهنداس** العودة إلى الهند.

بعد عودته إلى الهند استقرّ المهاتما **غاندي** في (سابارماتي) في إقليم (كوجارات) وهناك أنشأ تجمعّاً ومعبداً حيث عاشت عائلته ومريدوه حياة بسيطة. يزرعون طعامهم ويحيكون ملابسهم ويدرسون ويُصلّون معاً.

آمن بأن سلوك الناس وتصرفاتهم في حياتهم اليوميّة أكثر قيمة وأهميّة من أيِّ ممتلكات أو مُقتنيات. وتابع أفكاره الخاصّة عن (ساتي أغرها)... (قوة الحقيقة) وما تأتّى عنها من احتجاجات سلميّة التي بدأها في جنوب إفريقيا وقد عُرف مريدوه بـ(الباحثين عن الحقيقة).

وفيما يخص طعامه فقد كان نباتيّاً معظم أيّام حياته. حين كان صبيّاً صغيراً تناول مرّة لحم ماعز سِرّاً مع أصدقاء المدرسة... وجعله ذلك يمرض من شدّة شعوره بالذنب. إذ كان يحلم أن المعزاة تثغو في معدته. لذلك كان يفرض على نفسه نظاماً صارماً وبسيطاً يعتمد على المكسّرات والحبوب والفاكهة وحليب الماعز... وكان يمضي أوقاته صائماً على الغالب. أو يتجوّل لأيام دون طعام. فقد اعتقد دائماً أنّ الصيام ينقّي جسده كما يُنقّي عقله.

قرّر المهاتما **غاندي** أن يهجُر بذّاته الرّسميّة وربطات العنق. وأن يتنقل بلباسٍ بسيطٍ يستره مع خفٍّ في قدميه (لباسُ قروي متواضع).

آمن بضرورة توقّف الهنود عن استخدام البضائع القادمة من بلاد الغرب. وأن يبدؤوا بالاعتماد على أنفسهم وتصنيع بضائعهم بأنفسهم. وكانت هذه الطريقة المثلى للفوز بالاستقلال لذلك شجّع **غاندي** الناس على غزل القطن وصُنع ملابسهم بأنفسهم.

لم يكن الغزل بحدّ ذاته غاية بالنسبة إليه بل كان بمنزلة تصريح سياسيّ كذلك.

ينقسم المجتمع الهندوسي إلى مجموعات تُدعى الطبقات بناء على الأعمال التي يزاولها الناس. وقد صنّف المهاتما **غاندي** نظام الطبقات على أنه نظام شائن وطوال حياته كان مؤيّداً ومناصراً للطبقات المسحوقة، وقام بالترحيب بعائلة من المنبوذين في جماعته. الأمر الذي أزعج كثيرٌ من الناس. وكان يؤمن أن للمنبوذين حقوقاً متساويّة مع الآخرين ومن الواجب التعامل معهم باحترام وكرامة. حتّى أنّه قام بنفسه بتنظيف المراحيض العامّة. العمل الذي يزاوله المنبوذين تلقائياً... قام بذلك ليُظهر للناس أنّه لا عيب في أيّ عمل وقام بإطلاق اسم (أبناء الله) على أبناء هذه الطبقة.

الكفاح من أجل الاستقلال

جهود **غاندي** الكبيرة التي بذلها من أجل الدفاع عن حقوق مزارعي (النيلة) كادت أن تذهب هباء. وأظهر ذلك نفاذ صبره بشأن احتمال سلطة البريطانيين في بلاده.. رأى أنّه من المجحف جدّاً امتلاك الهنود لقليل من الحقوق والحرّيات على الرغم من الشجاعة التي أظهرها ما يقارب النصف مليون هندي في الحرب العالمية الأولى لصالح الجيش البريطاني.

فقام بدعوة الهنود للمضي في إضراب كبير وإمضاء الوقت في الصيام والصلاة. وكان الإضراب فعّالاً فقد توقفت جميع الأعمال لكنّه قاد إلى العنف كذلك. فقد حظرت التجمعات الشعبية بصرامة في بعض المدن الهنديّة. وحصل أن قام نحو (٢٠) ألفاً من المُحتجين بالتجمع في (آمريتسار) في البنجاب على مسافة قصيرة من المعبد الذهبيّ. ومن دون أي تحذير أصدر ضابط الأمن البريطاني أوامره لتفريق التجمع بإطلاق الرصاص الحيّ مباشرة على الناس فقتل نحو (١٠٠٠) شخص وأصيب أكثر من (١٥٠٠) آخرين – هلعين- وتحت تأثير إراقة دمائهم، أدرك الهنود ضرورة المقاومة أكثر والعمل أكثر لنيل حُريّتهم.

في عام (١٩٢٠م)، نظم حملة دعا فيها الهنود لإدارة بلادهم. إذ طلب إليهم مقاطعة المنتجات البريطانية والامتناع عن استخدام كل ما يخصّ بضائعهم وعدم دفع الضرائب كذلك. واستجاب الآلاف لندائه هذا. حتى أن كثيراً من الهنود أقلعوا عن الذهاب للوظائف البريطانيّة على الرغم من أجورها الجيّدة.

وقام كثيرون أيضاً بإحراق ألبستهم وأشيائهم بريطانيّة الصنع. الأمر الذي أثار ذعر الإنكليز.

فــي عــام (١٩٢٢م) اعتُقِلَ المهاتما **غاندي** وحُكِمَ عليه بالسجــن مدّة ستة أعوام. وأطلق سراحه بعد عامين لإصابته بالتهاب حادّ في الزائدة الدوديّة اقتضى العلاج.

فــي عام (١٩٢٨م) وكانت لا تزال الأوضاع على حالها حذّر **غاندي** البريطانيّين أنه سوف يقود احتجاجاً آخر. لكنّ الحكومة البريطانية تجاهلت تحذيره، وكلّ ما فعلته أنّها حوّلت الهند إلى دولة مستقلة من دول الكومنوولث البريطاني في الأوّل من كانون الثاني من عام (١٩٣٠م). وهذا يعني أن الهند أصبحت مستقلة لكنها لا تزال جزءاً من الإمبراطورية البريطانيّة. وكانت الهند كلها تنتظر خطوة المهاتما **غاندي** التاليّة.

آذار الملح

بناء علــى قوانين (الملح) التي سُنّت في عام (١٨٨٢م) وحدهــا الحكومة البريطانيّة مَنْ امتلك حق إنتاج وبيع الملح الذي يحتاجه الجميع وليس لفرد طاقة في الاستغناء عنه.

كانــت ضريبة الملــح كبيرة وترهق كاهل الفقــراء الذين لم يجدوا خيــاراً آخر سوى أن يدفعوا... وهكذا قدّم الملح لـ المهاتما **غاندي** الفكرة التي كان بانتظارها.

في الثاني عشر من شهر آذار من عام (١٩٣٠م) قام المهاتما مع (١٨) متطوّعاً برحلة برّية ابتدأت من (سابارماتي) حتى بلدة (داندي) على شواطئ المحيط الهندي. وبهذه الخطوة قرّر المهاتمــا أن يحطّم قوانين الملح بحصوله على الملح بنفسه من مياه البحر. لقد كانت رحلة بطــول (٣٦٨كم) على طرقات صعبة. وقام المسير بقطع نحو (٢٠كم) كل يوم تقريباً ووصلوا (داندي) في الخامس من نيسان.

حشودٌ عظيمة وقفت على طول الطريق لمراقبة ذلك الموكب الذي انضمّ إليه المئات من النــاس. وفي صبيحة (٦) نيســان كان عند شاطئ البحر والتقط قطعة من الملح وهكذا فعل مرافقوه مُحطّمين قانون الملح.

كانت نتيجة هذا العمل مذهلة إذ بدأ سكّان السواحل على طولها بإنتاج وبيع الملح. وحالاً انضمّــت غالبيّة الهند إلى الاحتجاج السلميّ ذاك. ومع نهاية ذاك العام كان المهاتما **غاندي** مــع الآلاف مــن مؤيّديه قد اعتقلوا في السجــون، ولكن الحملة كانت مستمــرّة بشكل رائع. وسمحت بريطانيا لسكان السواحل بالحصول على الملح وأطلقت جميع المتظاهرين. ومقابل ذلك أوقف المهاتما **غاندي** حملته تلك.

خلال عـام (١٩٤٠م) اندلعت المشـكلات والنزاعات بين الهندوسـ والمسلمين. وكانت شرارة تمزيق البلاد إلى أشلاء. لقد خاف المسلمون من تولّي الهندوس الحكم حين استقلال البلاد، لذلك أرادوا جزءاً خاصّاً بهم يحكمونه بأنفسهم وقد اتخذوا له اسم (باكستان).

كان المهاتما **غاندي** مُروّعاً من فكرة تقسيم البلاد إذ لطالما آمن بضرورة تعايش المسلمين والهندوس معاً بسلام تام ومُطلق.

فـي آب من عـام (١٩٤٦م) قـام المسلمون بالاحتجاج فـي شوارع (كالكوتـا) إذ حدث صـراعٌ دمويٌّ مخيف استمرّ ثلاثة أيام من العنف المتواصل، إذ قتل فيه الآلاف من الهندوس والمسلميـن. وكانـت كل تعاليم المهاتما **غاندي** وأحاديثه عن ضـرورة السلام واللاعنف قد ذهبـت أدراج الرياح. وتمّ إهمالها وتجاهلها مـع تصاعد حدّة العنف وخروجه عن السيطرة، أخـذت الحكومـة البريطانية قراراً بمنح الهنـد استقلالها وتقسيمها إلـى الهند الهندوسيّة والباكستان المسلمة.

عندما دقت الساعة منتصف ليلة الخامس عشر من آب من عام (١٩٤٧م) أصبحت الهند بلداً حُرّاً. وشاهدت الحشود المُبتهجة رئيس الوزراء (نهرو) يرفع علماً جديداً للبلاد باللونين الأخضر والأبيض، وقد تغيّب عن ذلك الاحتفال شخص واحد فحسب.

لـم يتواجد المهاتما **غاندي** فـي احتفالية إعلان الاستقلال وبـدلاً من ذلك كان يقضي أوقاته في الصوم والصلاة من أجل السلام.

حصلت الهند على الحريّة لكنّ الثمن كان باهظاً للغاية، كان من المستحيل أن يتمّ تقسيم الهند بهذه البساطة بين المسلمين والهندوس. إذ قُسِّمَت ولايَتي البنجاب في الغرب والبنغال فـي الشرق بحسب الانتمـاءات الدينيّة، وشكّلـت المناطق المسلمة فـي الولايتين باكستان الشرقية وباكستان الغربيّة في جهتين متقابلتين في الهند. ووجد الملايين من الناس أنفسهم فجأة متروكين في البلد (الخطأ) وفي محاولة للهروب نحو الحدود الجديدة. ووقف الهندوس والمسلمون مقابل بعضهم. وأصبح فجأة نحو (١٤) مليون إنسان لاجئين في ديارهم.

شعر المهاتما **غاندي** بالخيبة. وبفشل عمله طوال حياته. وأعلن أنّه على استعداد تام ليبق صائماً حتّى وفاته في مقابل أن يتوقف العنف في دلهي.

فـي تمام الساعة الخامسة مساء من يوم الجمعة من شهر كانون الثاني في عام (١٩٤٨م) غـادر المهاتما **غاندي** مقر إقامته في (بيرلا هاوس) حيث يقيم في دلهي مُتكئاً على مريديه

وتابعيــه ودخل الحديقة من أجل صلاته المسائيّة بحضور نحو (٥٠٠) شخص، وقد كان بين الحضور «ناثورام جودس» وهو متعصّبٌ هندوسيّ. كان يلوم **غاندي** على تسامحه وتعاطفه مع المسلمين، ويراه عدوّاً للمعتقد الهندوسي.

حيــن تقدّم **غاندي** وسط الحشد وقف «ناثورام» وانحنـــى له ومدّ يده في اللحظة نفسها إلـــى حقيبته وتناول سلاحه الذي أطلـــق منه ثلاث رصاصات باتجاه **غاندي** الذي سقط على الأرض حالاً.

صباح اليوم التالي حُمل جثمان المهاتما **غاندي** إلى ضفاف نهر (يامونا) حيث وُجِدَ نحو مليون ونصف المليون إنسان زحفوا عبر دلهي وهم يتبعون موكب الجنازة المُهيب. واجتمعت الحشود في وداعه على جوانب الطرقات في حين كانت ثلاثة مناطيد تُلقي بتلات الزهور من السماء على الحشود في موكب الجنازة.

ووضـــع جثمـــان المهاتما على المِحرقـــة المصنوعة من خشب الصّنـــدل حسب التقاليد الهندوسيّة ليتم حرقه ويتحوّل إلى رماد.

في الساعـــة الرابعة مساء قام ابنه «رامداس» بإشعال النيـــران وابتدأ المتفجّعون بترتيل الصلـــوات، وعندما انطفأت النيـــران في نهاية الأمر، جُمع رماده الذي سَيُنقل لاحقاً بالقطار ليتمّ نثره في أقدس أنهار الهند.

بـــدا شيئاً يشابـــه المستحيل أن يقوم رجلٌ ضئيـــل ونحيل بملابس بالـــكاد تستر عورته. ويسيـــر متنقلاً على قدميه مُنتعلاً (صندلاً) باستلام زمام النضال في وجه قوّة الإمبراطورية البريطانيّة.

لم يكن المهاتما **غاندي** رجلاً عاديّاً على الإطلاق، لقد قام من خلال فلسفته الخاصّة عن السلام والاحتجاجات السلميّة بتحرير بلاده... وكان مُلهماً ومؤثراً في الملايين من الناس ليس في الهند وحدها ولكن حول العالم كله أيضاً.

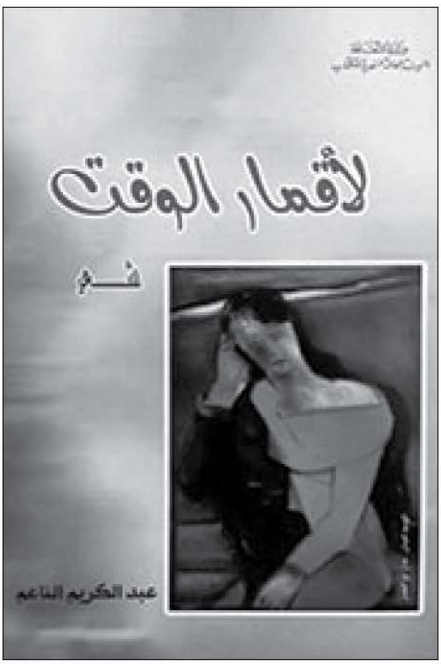
البعد الإنساني في مجموعة «لأقمار الوقت»

لعبد الكريم الناعم

إياد فايز مرشد

«للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم»

الشاعر ماياكوفسكي.



«الشعر ليس تخيّــلاً وهمياً، وإنما هو تخيّل وإدراك، وإن كان التخيّل الجميل يرفعه إلى عالم الوهم فإن الإدراك يربطه بعالم الواقع والحس. ومن الإسراف في الفن أن تفصل المعالجة الفنية عــن الموضوع؛ لأن الشاعر إذا حلّق في الأجواء البعيدة عن الواقع، ونسي قضايا عصره وأحوال أمتــه كان شاعراً غيبياً، بل شاعراً أنانياً لا يفكر إلاَّ فــي نفسه. أما الشاعــر الذي يهزه الاعتداء علــى مدينتــه، فيتألم مــن أنيــن الجرحى في الشوارع الصامتة، ويتغنّــى بحماسة المدافعين عنهــا، ويُمجّد شجاعتهم وبطولتهم، ويعمل على إثــارة النخوة والعزّة فــي نفوسهم، أو يدافع عن الحق والتقدم والسلام العــام فهو شاعر وطني

أو إنساني، أو قل إن شئت إنه شاعرٌ «غيريٌّ» أو «ملتزمٌ» يفكر في إسعاد بني الإنسان أكثر مما يفكر في إسعاد نفسه»(١).

يمكــن للحرب أن ترخـــي بظلالها على كل جوانب الحياة في أي بلد تقع على ترابه، لكن الجانــب الإنساني هو الأكثر تأثراً بويلات الحــرب... وحجم الدمار الذي تخلّفه في النفوس أكثر عمقاً وأذىً مما تتركه على مجالات العمران والاقتصاد... إلخ.

عبــد الكريم الناعم شاعرٌ سوريٌّ من قلب سورية، حمص التي اشتهرت بالحيوية والحياة، وكانت بمنزلة المركز لشرايين الوطن المتفرّعة بالنبض في الاتجاهات الأربع. حمص هي أم الفقراء... وأم العطاء... وأم الإبداع... وأم الوسطية والاعتدال.

قال فيها الشاعر المعروف نسيب عريضة في قصيدة «يا حمصُ يا أمَّ الحجارِ السودِ»:

يا جارة العاصي إليك قد انتهى
أملي وأنــتِ المبتغى والمشتهى
قلبي يرى فيك المحاسنَ كلَّها
وعلى هواكِ يدينُ بالتوحيدِ(٢)

هــذه المدينة القريبة من الروح، والتي يرنو إليها قلبُ كلِّ سوريّ بالحب والإعجاب، كانت أرضاً لمؤامرة كبيرة هدفها أن تطيح بوحدة الشعب السوري أولاً، وبوحدة ترابه ثانياً، وبثوابته الوطنيــة والقومية التي مثّلت دستوراً نضاليــاً للشعب العربي السوري ثالثاً. فكان صوت عبد الكريــم الناعم الملتصق بحمص ثمالة وعشقــاً، والمرتبط إلى الأبد بحبلها السري هادراً... رافضــاً الخروج منها بحثاً عــن السلامة والأمان الشخصي..وتلمسّ مــا يحاك لمدينته من آثــام فازداد تشبثاً بالبقــاء والاستمرار. وراح يراقب عن كثب الحــوادث اليومية التي وقعت فيهــا. ورأى أن أكثــر ما هو مستهدف في هذه الأحداث هو الإنسان السوري ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

لــم تكن حمص وحدها تعيشــ هذا الكابوس الأســود الذي يحمل الدمــار لبلدنا أرضاً وإنساناً، بل كان الوطن كله في عين الخطر، الوطن بصدر مكشوف يواجه الإرهاب، ويتصدّى للإرهابيين الوافدين لأرضنا من كل أقطاب الأرض للمشاركة بذبح الإنسان في عرين حضارته سورية. ولكن الشاعــر.. الذي تمرّس بالإبداع وصال وجال على منابر الفكر... هيهات له أن يستسلــم أو أن يتقوقع... بــل راح وبعين ثاقبة يوثّق أكثر اللحظات حزنــاً وأسىً... لقد بقي

إلـى جانب المواطـن البسيط الذي استهدفتـه أدوات الإرهاب لتعلن قيـام خرابها الفكري والحضاري والمادي على حساب الوطن المكلوم بشهدائه.

لقد جاءت مجموعته «لأقمار الوقت» بمنزلة الوثيقة الأدبية لما حدث في مدينته الغالية علـى قلبه، وتكاد تكون هذه المجموعة لسان حال الشاعر خلال الأزمة التي أرخت بستائرها السوداء على حياة كل السوريين، لقد تابع الأحداث بعين الفنان وروح الشاعر الرهيفة فانطلق بنهم وإحساس كبيرين يصور فداحـة الخسارة وحجم الألم الفائض عبر الطرقات المسلوبة من الأمان.

ومنذ القصيدة الاستهلالية للمجموعة يفتتح الناعم ديوان الحزن الإنساني على مصراعيه، فقصيدتـه الأولى المعنونـة (اسمهُ حسنٌ) تدخلنا مباشرة في المأسـاة التي عاشتها مدينته الحالمة حمص، ففيها يوثّق لاستشهاد طبيب من عائلة كادحة، طبيب دفع عمره من أجل الناس وتقديم الترياق لهم يرتقي شهيداً من رشقة سلاح ناري لآل قندهار... هذا الطبيب لم تشفع له خدماته الجمّة وعمله الإنساني فسقط ضحية للإرهاب البغيض.

إن الشاعـر يبدأ برسم لوحـة الوجع الإنساني في هذه المدينـة، فطبيب يستشهد (وهو نمـوذج للعمل الإنساني) على أيدي إرهابيين عتـاة، وبذلك تصبح الإنسانية كلها في مواجهة وتحدٍ مع القيعان والدهماء والغرباء.والقصيدة المؤرخة في (٢٥/٩/٢٠١١م) تشير إلى أحلك الأوقات التي عاشتها هذه المدينة الصابرة على بلوى التطرف.

ويكاد يكون هناك استحالة في توزيع قصائد المجموعة وفق أفكار محددة تناولتها، ذلك أن كثيراً من قصائد المجموعة تتقاطع في الأفكار الرئيسة التي سأذكرها لاحقاً، ولكن هناك غلبة لموضوع معين على باقي الموضوعات في كل قصيدة تقريباً، ورغم ذلك فهناك قصائد يمكن أن تكون عابرة لهذا التمييز.

الموضوعات الرئيسة التي تناولتها المجموعة تتمثل بما يلي:

أولاً: وصف القتل والإرهاب والاعتداء على المواطنين الأبرياء:

إن ما جرى أمام الشاعر من أحداث ومآس جعلته يكرس حيزاً واسعاً من قصائد مجموعته لتصويـر المشاهد المرعبة للمجازر التي ارتكبها الإرهابيون بحق المواطنين، وهذه المجازر لم ترحم كبيراً أو صغيراً، والعنف الذي مارسته المجموعات الإرهابية بحق أبناء هذه المدينة لـم يكن متوقعـاً، فمدينة وادعة مثل حمص تبتلى بهذا الفكـر المتطرف المنفلت من عقال

الوعـــي، والخارج عن ثوابت الوطن والانتمـــاء للإنسانية. والشاعر لـــم يذهب لكتابة تقارير إخباريـــة عما حدث بل أخضـــع الواقع المرير لمعالجة فنية، وتعامل مع الأحداث على الرغم مـــن بشاعتها بعين الفنان الأصيل الحريص على تقديم رؤية فنية موضوعها الإنسان والوطن في أكثر اللحظات قتامة وسوداوية «الفن الأصيل، كما هو معروف، لا يسعى للتجسيد البسيط المباشر لمواضيع وظواهر الحياة، بل يكشف الأساسي، النموذجي، يبرز خط الواقع المتطور. فمـــا الفائدة التي يجنيها المجتمع من نسخ طبق الأصل لمواضيع وظواهر الحياة، فلا يكمن معنـــى التعميمات الفنيـــة أبداً في تكرار ما هو معروف ووصف مـــا هو واضح، بل في كشف السيرورات العميقة لحياة الناس الاجتماعية والروحية»[٣].

وما صوّره الشاعر في قصائد كثيرة هو تجسيد لما هو نموذجي ليكون عبرة ودرساً ضمن رؤية فنية متكاملة، ومن ذلك قصيدة « اسمه حسن» التي يقول فيها:

كان اسمه حسن
والده يفتش الأيّام عن يومٍ
يعيل سبعةً
وظلّ يكدح السّاعات
حتى صار ابنه معلّما في الطبِّ
كان واحداً من الذين يزرعون الورد
وابتسامة الشّفاء
حيث حل

(ص٥).

والمقطع الأول يحمل دلالات مهمة فالطبيب ابن عائلة فقيرة وكادحة، وهو بعمله يمارس أعلى درجات الإنسانية وينثر الأمل أينما وُجِدَ، وهذا الإنسان الحسن بفعله كاسمه كان هدفاً للقتلة من عصابات التطرف والذين سمَّاهم الشاعر بآل قندهار.

وفي قصيدة «ملمح» يشير إلى مجزرة رهيبة ارتكبها الإرهابيون بحق أهل المدينة وذهب ضحيتها أكثر من ستين شخصاً من الأبرياء قُتِلُوا بأسلوب وحشي لا يمارسه إلاّ قتلة من عصور الظلام. ولا ينسى أن يشير إلى أن الضحايا هم من البسطاء.

ستّونَ جثّةً
أوائل الخريف بدؤها،

استُعملتِ الأمواس فيها
والسكاكينُ
السواطير
الكلاليبُ
الملامحُ التي كرّمها الرّحمنُ
شوِّهت

(ص٨)

وفـــي قصيدة «ذو الجهتين» يتناول قصة بائع درويش وجدوه مقتولاً مزقاً في حاوية، وفي قصيـــدة «خرج ولم يعد» يحكي قصـــة مدرس خرج من بيته إلى مدرستـــه، لكن خُطِفَ على الطريق ووجـــد نفسه في معتقل للإرهابيين، يقومون فيه بتعذيـــب الأسرى وقتلهم بوحشية. وفي قصيدة «ابن خالتي» يتحدّث عن شهيد تجاوز عمره السبعين عاماً، ورغم ذلك كان هدفاً للإرهابيين. وهو نموذج للمواطن المسالم خفيف الظل.

لا يعرف العداوة النكراء،
إذا مشى بقُربها،
شيخوخةٌ
معجونةٌ
اليفاع
تعرفهُ «الأفراح»
و«الموالد» البيضاءُ
والنّبيل من غنائنا،
لم يشكُ منهُ جارهُ،
ولا صديقهُ

(ص٢٦- ٢٧)

وفـــي قصيدة «مصـــرع بائع البن» يتناول قصة رجل سبعيني يبيـــع القهوة في دكانه، وهو يعاني قصوراً في السمع، وحينما يذهب لإحضار حفيده من المدرسة يقوم مقنع باستهدافهما بنيرانه فيحمي الصغير بجسده فيقع مضرجاً بدمائه الممزوجة بالقهوة.

كان عائداً بآخر الأحفاد
من دروسه،

رصاصتانِ أزّتا في صدره
فمالَ يحضن الصّغيرَ
شدّهُ إليه
خوفَ أن يُصيبهُ (مقنّعٌ) بطلقة
فتخسر الغصونُ واحداً
من ذلك البستان
ألقى عليه جسمهُ
فسالت القهوةُ من دمائهِ
وأطرقَ
الفنجانْ

(ص٣١- ٣٢)

وهذه القصيدة تحمل من الرموز ما يثير الشهية للتوغل في دلالاتها، فالرجل سبعيني وهو من معتنقي الدين المسيحي وليس للقتلة من عذر في قتله لعمره أولاً، كما أنه برفقة طفل صغير ثانياً، ولكن هذه الرفقة لم تشفع له عند الإرهابيين فصوبوا نحو الطفل قبل الكبير فاضطر لافتداء حفيده بجسده، وهذه كلها إشارات مهمة إلى طبيعة الفكر العفن الذي يحمله هؤلاء القتلة فلا هم يراعون السن، ولا حرمة الأطفال. والأمر الآخر الذي يستحق الوقوف عليه تأكيد الشاعر أن هذا الرجل هو بائع للبن، وكلنا كسوريين نعرف أن صباحاتنا مقترنة بفنجان القهوة ولطعمها ولرائحتها تأثير يوازي حالة العشق، وحين يقتل بائع البن فنحن نغامر بالصباحات الجديدة والتي يمكن أن تصبح أكثر سواداً من لون القهوة. فبائع البن حالة نموذج لما كان، ولما يمكن أن يكون لاحقاً. فالقصيدة تسقط كل الشعارات التي حملها القتلة، فهم لا يمتلكون أي روادع دينية أو أخلاقية تمنعهم من التلذذ بممارسة القتل والذبح الذي هو جزء من حقدهم على الوطن والإنسان فيه كبيراً أو صغيراً رجلاً كان أم امرأة أم طفل، من أي معتقد كانوا.

ولم يتوقف الشاعر عن وصف إجرام الإرهابيين بحق المواطنين وبيوتهم وجاء ذلك في قصائد «مهجّر» و«بقاء»، وفي قصيدة «وما انكسرت» يصور مقتل عائلة كاملة على يد القتلة، وكذلك الأمر في قصيدة «أحسنت»، وفي قصيدة «طفل أبيض» ينقل لنا صورة تمثل قمة الوجع الإنساني إذ يصف طفلاً فقأت عينه بشظية قنبلة.

طفلٌ ضَمَّدَ يُمنى عينيه المفقوءة
بالشاش الأبيض
فقأتها نثرةُ قنبلةٍ،
يضحك
يرفع شارة نصرٍ
أقرأُ في ضحكته
بين الأطلال المهتوكة:
إن أعياكَ بأنّكَ لستَ سلاحاً فكن المريض
فالسيف يُكابدُ حسرتَهُ
من غير المقبض
طفلٌ أبيض

(ص١١٩- ١٢٠)

وفــي قصيدة «تفجير» يصور لنا أماً تبحث عن ابنها بيــن الركام وكيف تعرفت عليه من ظفره، وفي هذا التفجير راح كثيرٌ من المدنيين، وتداخلت أشلاؤهم.

ما يفعلُ الإسعافُ بالذين هُتّكت أجسادهم؟!!
يدٌ هنا
رأسٌ هناكَ
بِضعةٌ في آخر الممرْ
وشهقةٌ
تطوف في الجواء
ما تكادُ
تستقر
تصيح أمّهُ أعرفهُ من ظُفره

(ص ١٢)

إذن تفاعل البعد الإنساني مع البعد الوطني في قصائده، فجاءت موسومة بصدق الانفعال، منسجمة مع الواقع الذي عاشته مدينته حمص وسكانها في أحلك أوقات الحرب، إن قصائده باختــلاف موضوعاتها لم تخرج عــن المسارين الإنساني والوطنــي، لتداخلهما من حيث إن دوافعهمــا مشتركة، وإنّهما يجسدان وعي الشاعر لدوره فــي الدفاع عن القضايا المصيرية

للإنسان (وهل هناك أهم من الحياة الإنسانية التي منحها الله لنا)، ومن ثم إدراك أهمية انتماء الإنسان لوطن يكبر به ويحقق وجوده من خلاله.

إن وظيفة الشعر هنا تلامس الأرقى في الوعي الإنساني (قضايا الإنسان والوطن)، فالشعر ليس صنعة فنية نبهر بها القراء، وليس تحفة لغوية تغري الأسماع، إنه التحام مع قضايا الإنسان وهمومه، إن الشعر هنا لا يصبح قولاً يقال في مناسبة عامة أو صرخة في الهواء أو ردة فعل على مآسٍ نحياها، بل له دور في ترسيخ الإنسان كقيمة، ومحاربة البشاعة فكراً وممارسة، وترسيخ القيم الجمالية والإنسانية وذلك حتى تغدو الحياة ممكنة إن لم يكن أجمل. فالشعر هنا يتفاعل مع الإنسان والوطن ليصبح لسان حالهما، وكذلك كان الناعم في مجموعته لسان حال الإنسان العادي في مواجهة آلة القتل للإرهابيين، ولسان حال الوطن وهو يقاتل الموت انتصاراً لإرادة الحياة.

ثانياً: تعرية الإرهابيين وتبيان حقيقتهم:

وهذا ما نجده مثلاً في قصيدة «لصاحب كان» حين يصف أحدهم وقد أظهر ما في قلبه من غلٍّ وما في داخله من قبح:

ها أنت عارٍ مثلما كنّا نراكَ
فلم تُفاجئنا وإنْ
غيرتَ شكلكْ
إذ خطوتَ تخونُ ظلكْ

(ص٢٣- ٢٤)

ويتكرر وصفه لطبيعة المجرمين في عدد من القصائد مثل « قناص» وفيها ينقل كيف قام أحد الإرهابيين بقنص طفل بريء، وكذلك في قصائد «ركام» و«ما الذي نشهده» و«لست دريئة» و« مواقيت» وفيها كلها يبين أن هؤلاء القتلة هم من الغرباء والمأجورين الذين باعوا وطنهم مقابل المال الرخيص القادم من الخارج.

أما في قصيدة «زفير لحظة» فيصف هذه الشراذم التي أتت لبلادنا بدعم من الغرب وكيف مارست تطرفها وفكرها العفن، وجعلوا من النكاح قضيتهم والقتل مذهبهم.

أحضروهم من قمامات الفتاوى والزّوايا
من غياباتِ قتامات الحكايا

أيُّ ريحٍ... نتنٍ من ظُلمةِ الظّلمةِ هبّت

لطّخَتْ صُبحَ المرايا؟؟!!

(ص٩٦)

ثالثاً: التركيز على البعد الإنساني فيما يحدث على الأرض:

«إن النزعة الإنسانية تكاد تكون مهيمنة على أغلب الشعراء إن لم نقل جميعهم، لأن الشاعر كتلة من الأحاسيس المنصهرة مع ذاته ومع المجتمع ومعاناته، ومن هذا يمكننا تعريفها بأنها المشاركة الوجدانية والانفعالية للشعراء تجاه كل ما يدور في المجتمع وما يعانيه الفرد ويتطلع إليه»(٤). وشاعرنا منغمس في الهم الإنساني ولا نستطيع أن نقول إنه ضمن هذه المجموعة يوجد قصيدة واحدة خارج البعد الإنساني، بل تكاد تكون كلها تعبيراً عن هذا الوجع في مرحلة صعبة تعيشها مدينته حمص خصوصاً وسورية عموماً. والشاعر ليس مطلوباً منه نقل الأحداث على الأرض أو وصف العمليات الحربية، ذلك أن هذه مهمة المراسل الحربي أو الصحفي أو المدون، لكن مهمة الشعر خاصة والأدب عامة الخوض في العمق الإنساني لما يحدث والآثار النفسية والاجتماعية التي تتركها ويلات الحروب، فالأدب يوثّق الأحداث بطريقته خلافاً لما يوثّقه المؤرخون، فالأدب يحاكي الوقائع وتأثيرها في النفس المبدعة وانعكاساتها على كل مستويات الحياة، ومن هنا كانت مهمة الأدب والشعر أكثر شمولاً وعمقاً، وأكثر سيرورة، فالحدث العسكري والسياسي ينتهي، ويبقى أثره في الشعر أو الأدب مستمراً باستمرار انعكاسات هذا الحدث على مستقبل الوطن وحياة أبنائه، فمثلاً حرب حزيران انتهت منذ أكثر من خمسين عاماً ولكن آثارها السلبية ما نزال نحياها إلى الآن وعلى الصعد كلها السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الوجودية.

لم يشأ عبد الكريم الناعم أن يوثق صوراً لمعارك حدثت وما أكثرها أو لأحداث يومية بشعة كانت تشهدها شوارع مدينته الأثيرة عليه، بل راح يخط كلمات من ألم يسكبها في صور إنسانية شفيفة تعكس معاناة البشر العاديين وحجم المآسي التي تعرضوا لها بسبب الإرهاب المنفلت من غياهب عصور الظلام. ففي قصيدة «وعلى الأرض الوفا» لم تعد القضية أين استشهد فلان أو فلان فالمهمة صارت تنحصر بعدّ الشهداء، فلا وقت لسرد الأحداث التي أدت إلى استشهادهم لأن العنف غدا شيئاً يومياً، والقتل والتنكيل بالمدنيين شرعة الإرهابيين وصلب جهادهم المزعوم، ولذلك فأعداد الشهداء تزداد كل لحظة، ولا يعني ذلك أن الشاعر يهمل

قصص هؤلاء أو يقفز فوق تضحياتهم، بل هو يؤكد أنه لن ينسى اسماً منهم ولن يترك بقايا جثة مهملة في شارع أو درب، لأن قيامة الشهداء قائمة كقيامة شهيد الإنسانية الأول سيدنا المسيح وإن لم يعبّر عن ذلك صراحة فجاء تلميحاً وهذا ما نستشفه من هذا المقطع:

سوف لن أترك اسماً لشهيدٍ..
طعنةً في جسدٍ طُهر،...
بقايا جُثّةٍ لم يبق منها غيرُ أخلاطٍ،
سأرفو كلَّ هذا،
أجمعُ الإصبعَ والرّأسَ إلى المزقةِ
كي أنفخَ فيها
فـ... يقومُ الشهداءُ

(ص١٢)

وفي قصيدة «صاحبي يصير خيمة» يتحدّث عن إنسان صاحب واجب اجتماعي يشارك عائلات الضحايا آلامهم مواسياً لهم بفقدان أحبتهم، ولكثرة ما عمده الحزن من زيارة خيام العزاء غدا خيمة عزاء.

مُذ أطلق الشيطانْ
قبيلهُ،
وانتشر التّقتيلُ، والتّقطيعُ،
صار من شؤونه
الذهابُ (للخيام)
حاملاً تودّد العزاء
بالشهداء...
....
في آخر المسار
حين ضاقت الخيامُ بالذين
يقتلون هكذا
أعاد بسطَ نفسهِ
فصار خيمةً

عُمُدها
الأحزانْ

(ص٣٣- ٣٥)

وأعتقد أنه من هذه القصيدة بدأ برسم ملمح إنساني فجائعي يحمل في طياته أصعب اللحظات التي يمكن أن يمرّ بها الإنسان أي إنسان، وهي مأساة الفقد التي عاشتها آلاف الأسر التي فقدت فلذات أكبادها على يد القتلة أحفاد قابيل. فمجلس العزاء (الخيمة) لم يعد مجرد موقف خشوع في حضرة الموت، بل صار تجسيداً متكرراً ويومياً لحالة وطن يزف ثمرات القلوب ليواريها في الثرى، وتظل خيمة العزاء شاهداً على الفجيعة المتنقلة بين حي وآخر وبين مدينة وأخرى وتجسيداً لعصارات الألم والحزن ملفوفة بالدموع على الشهداء.

ويتكرّر في المجموعة وصف مشهد الفجيعة ونرى ذلك في قصيدة «الدريكيش صيف ٢٠١٢م» فالزمن أصبح يقاس بالوقت الذي يفصل مابين توديع شهيد ووصول شهيد جديد، يا لها من مأساة حين يصبح وداعنا للشهداء والأبناء هو طقسنا اليومي، وحين تصير خيمة العزاء وطناً ننتقل بها من فسحة لأخرى.

الوقتَ يقاس الآن بما بين شهيدينِ،
خيامُ التّعزيةِ الصّمتُ الزّيتيُّ،
قرى تتتابعُ في الأمداءِ
زمازمَ رعدْ

(ص٣٧- ٣٨)

وقصيدة «سيّدة الدّلب» تتحدث أيضاً عن تشييع الشهداء الذي أصبح عادة يومية، ويعرّج ليصف فيها موقفاً كبيراً لأم الشهيد التي تملؤها روح التحدي، فتطلب من ابنها الشهيد الاستمرار بالقتال لأن الوقت الآن هو وقت الحسم والانتصار في المعركة ضد الإرهابيين. فالأم لم تستسلم للجزع ولم تجزعها رهبة الموت والفقد، بل ملأت قلبها روح الإصرار والتحدي على الاستمرار بالتضحية لأن المعركة مستمرة:

و«عصر» كلِّ يوم
يشيّعونَ واحداً، أو ثُلّةَ،
يواكب الرصاصُ خطوهمْ،

كأنّهم يخشونَ أن يطيبَ
للنّجيع فصلُ النّوم
سيدةٌ في «الدّلب»
يطرد الظّلام خطوُها،
تقول لابنها الشّهيد:
«قم لا تنمْ
فالوقتُ وقتُ الحسم».

وفي قصيدة «القبرة الخضراء» كذلك يتحدّث عن أم تودع ابنها الشهيد في موقف عزائه، وفي قصيدة «إجهاش» يكرر القول إن الوقت الآن ليس متاحاً إلاّ للإجهاش بالبكاء:

سيّدتي
حين يكونُ الطّيرُ مُطرقاً
ينودُ في شجونه
والشُهداءُ يقطفون وردةَ الحتوفْ
تكتظُّ في أشعارنا
أعمارنا
و... تجهشُ
السُّقوفْ

(ص ٤٦)

وفـــي قصيدة «مقطع»يصف موقف عزاء لشهيدين جارين استشهدا معاً في معركة واحدة في حلب، والشاعر لا يتوقف عن وصف خيام العزاء لتصبح رمزاً لآلام الوطن المكلوم بأبنائه، فالخيمـــة هي قطعة من سماء الوطن، هذه السمـــاء التي اشتهرت بزرقتها واتساعها، فجاءت الحرب على وطننا لتختصر بخيمة عزاء يكللها السواد وتعبق بها الصلوات على أرواح الشهداء، وتمتزج في جنباتها الدموع ومشاعر الأسى واللوعة على فراق الأحبة.

إن إصـــرار الناعم على وصف خيمـــة العزاء ليس إلاّ تعبيراً عميقاً عن قساوة الأزمة وآثارها الإنسانية المرعبة، إن مشاهد القتل والإرهاب التي ذكرناها سابقاً استكملها الشاعر بما ذكره هنا لتكتمـــل الصورة لدينا كقرّاء لما حدث، ولتؤكد البعد الإنساني الذي حرص الشاعر على التفرّد بوصفـــه ومتابعة حلقاته الواحدة تلو الأخرى. ففـــي حين وقعت مجموعات شعرية كثيرة ظهرت

خلال السنوات الماضية في فخ الخطابة والمباشرة وإثارة الانفعالات، راح الناعم بهدوء وتروّي يرسم لوحة للواقع بلغة فنية بعيدة عن التقريرية والمباشرة، يستجمع من الآلام اليومية والندوب العميقــة التي خلفتها الأحــداث قصيدة غنية بمضامينها الإنسانيــة، وأبعادها الاجتماعية لأن الحرب أولاً وأخيراً هي استهداف للإنسان بوجوده وشعوره وبقدرته على الولوج لغد جديد.

وفي قصيدة «يتم» يعبر عن عدمية الحياة أمام مشهد طفل يتيم يبيت خائفاً من أهوال الحرب:

تفقد الأشياء معناها وتتغو

حين طفلٌ واحدٌ

قد يتّمته الحربُ

ما ينفكُّ خائفٌ

(ص٩٣)

ولنلاحــظ هنا أن الشاعر لم يصف الطفل اليتيم أو لباسه أو ظروف معيشته، بل راح إلى حالــة الهلــع التي تتركها الحرب على كل طفل، فكيــف إذا كان يتيماً. إنه ينطلق من الوصف الحســي المعتاد للأوضاع الإنسانية إلــى وصف ما يعتمل داخل الإنسان من مشاعر خوف أو حزن... إلخ.

إنها مواقــف إنسانية تعج بها المجموعة، فلا مساحة هنــا للأغراض الاعتيادية للشعر، الساعة الآن هــي للحقيقة.... والحقيقة مرة، فالحياة تعصف بهــا المرارات والأسى يطوّق الأعنــاق والمصائر... ولحظات هي قد تفصل أي مواطن في البلد عن ملاقاة حتفه فحسب على يــدي القتلة والمجرمين... إنهــا الفجيعة حينما يصبح المواطن العــادي هدفاً للقاتل المستبيح لحرمة الطرقات ولأمان المدينة.

رابعاً: وصف حالة انعدام الأمان وفقدان التواصل الاجتماعي والإنساني:

تميــز المجتمع السوري قبل الحرب الإرهابية بحالة من التواصل الاجتماعي بين مكوّناته كلهــا قــلّ نظيرها، كما أن السوريين كانــوا دائماً حملة همّ وطني وقومــي، وعلى الرغم من كل ظــروف الاستعمار والصراع كلها في المنطقــة إلاّ أنهم بقوا مخلصين لعروبتهم ولوطنهم سوريــة، كما تميّزت سورية بحالة من الأمان طالمــا تغنى بها زوارها قبل أهلها. لكن ظروف الحرب التي عصفت بهــا جعلت الطرق غير آمنة والحياة قلقة مشوبة بالحذر. وهذه الحالة الطارئــة على حياتنــا كسوريين جعلتنا ننكفئ في بيوتنا، ولاسيما فــي المناطق التي شهدت

عمليات عسكرية ووجود لقوى الإرهاب في أحيائها. وقد سجّل الشاعر هذه الحالة من فقدان الأمان بكثير من القصائد التي جاء ذكرها سابقاً والتي تحدّثت عن عمليات قتل لأطباء أو أطفال أو أناس عاديين في الشارع. لقد استوعب شاعرنا الواقع الصعب فعاشه ومثّله فنياً خير تمثيل (فالقانون الأكيد والحتمي لتطور الأدب والفن ليس التمثيل البارد الجاف والذي لا وجه له للعالم، بل الاستيعاب العاطفي الحماسي له. والسمة الأساسية للأدب والفن هي السبل المتنوعة للاستيعاب الجمالي للحياة التي تلعب ذات الكاتب الإبداعية في تكوينها دوراً فائق الأهمية)(٥).

ففي قصيدة «رهف العتمة» يشير لذلك بذكاء.

أسمعُ صوتَ المفتاح ببابِ الدّارْ
في العتمة يُرهفكَ السّمعُ المتربِّصُ،
هل أحد يخطو في هذي البُهمة؟!!
من يأتي الآنَ
فمنذُ اندلع القتل انكفأ الزّوّار؟!!

(ص٥٦)

وفي قصيدة «زفرة» يعبّر عن توقنا للأمان الذي كنا ننعم به:

البيوتُ إذا انكسرت تقتني حُزنها،
والخيامُ
تحنُّ إلى وتد،
والصّغارُ إلى ملعبٍ من أمانٍ،
فيا مؤنس اللّيل بالأنجمِ
المُشرقاتِ
أعد نعمة الأمن فينا لكي لايعمَّ
الظّلامُ

(ص٦٣)

وتبدو المقارنة واضحة لديه في قصيدة «زمنان» لما هو قبل الحرب ولما سائد من رعب في أتونها ولما كان عليه الوضع من آمان قبل اندلاعها، ويتحدث في قصيدة «مرار» بألم عما حلّ ببلدنا التي كانت واحة من السلام لتصبح بفعل التكفيريين أرضاً للدمار والخراب.

كأنَّ هذه البلادَ
لم تكن بُستانَ هذي الأرض
الفقدُ... والدّمار... والتهجير
شُرعةٌ في فرض
فأيُّ لعنةٍ تطوف
ناشرة خرابها
ملقية ثيابها
تهتزّ مسَّ ماردٍ
إيقاعُهُ (التكبير)
و(التكفير)
والعويلُ في الدّفوف
طعمُ الهواء مرّْ
ونحن بانتظارِ أن يعودَ للحياةِ
فوحُ وردةٍ
في الفجرْ

(ص٧٠- ٧١)

وفـي قصيدة «خشية» يُعبّر عن علاقـة حب كانت بين حبيبين إلّا أن حجم الخراب الذي خلفتـه الحرب أصبح من المحال التواصل بينهما. أما في قصيدة «لصديق حلبي» فيعبر عن قلقـه على مصير صديق له فـي حلب انقطعت عنه أخباره ولم يعد ممكناً التواصل معه على الرغم مما يربطهما من أواصر محبة.

أرجو ممّن يعرف شيئاً
في هذا الزّمن المغدورْ
أن يُبلغ صاحبي الحلبيَّ
بأنّ المسرح مازال فضائي،
وبأنّي ألعبُ دوري،
لكن يحزنني
أن لا ألمحَ تلويحةَ عينيه
بين الجمهور

(ص١٤٥- ١٤٦)

لقد غدا التواصل بين الأحبة والأصدقاء صعب، والمآسي التي خلفتها الحرب فرضت قيوداً على اللقاء بين أهل البيت الواحد والوطن الواحد، ونشير هنا إلى أن الشاعر لم يذهب لوصف نيران الحرب وخرابها، بل دخل إلى أعماق الأزمة والتي شغلت الروح وتركت ندوبها على النفوس.

خامساً- عدم القدرة على كتابة الشعر:

أشار في أكثر من قصيدة إلى أن الحرب منعته من الانصراف لهواه ولشغفه بالكتابة، ولكن في قصيدة «عُتبى» كان حريصاً على وصف حالته هذه مع الشعر والذي رافقه من ستين عاماً.

كنتُ أزهو أنّني إنّ فاتني الصَّحبُ
وحيداً في الزّحام...
سوف لا تتركُني،
فلماذا صرْتُ إنّ جئتُكَ
من أقصى براري الشّوقِ
لهفانَ الحنايا
تنشرُ الصّمتَ
فَيُعييني الكلامْ؟!!

(ص ٨٦)

وهل هناك أشدّ قسوة على الشاعر من جفاء الكلمات لمخيلته وهروب الحروف من بين شفتيه، لكنها الحرب التي طحنت البشر قبل الحجر، سرقت أيضاً من الشعراء قدرتهم على التعبير، وحالت بينهم وبين الإبداع. وقصيدته «في الحلم» تصور ذلك فيقول فيها:

يا اللّه
منذُ اندلعتْ في الدّار حرائقُها
والشّعرُ يغلُّ بعيداً
وحشياً
يتأبّى،
أدعوهُ
يفرُّ إلى فلواتٍ
لا يُؤنسها إلاّ القفرُ

(ص٤٩- ٥٠)

فالحـــرب ليست دماراً وقتلاً ودماء فحسب، بل إنهـــا تحيل الخصب إلى خواء، وتحيل ما بين الكلمة ومبدعها.

سادساً- الثقة بالمستقبل رغم حجم الضيق واتساع رقعة الظلام:

مـــا يميز الشاعر إيمانه المطلق بالغد ورهانه على تجاوز عتبات الأزمة، وعلى الرغم مما رآه مـــن بشاعـــات وآلام على الأرض إلاّ أنه بقي مبصـــراً لبريق الأمل يلوح في نهاية الطريق، وهـــذا الرهـــان نجده حتى في قصائده التي كتبها في بدايـــات الأحداث حينما كان الحديث عـــن المستقبل ضرباً من الجنون. وهو ما يبرهن أننا أمام شاعر رائي، اقترن إبداعه بنضوج في الرؤية مع تلمس مرهف لظروف الواقع «كل شاعر أصيل لا يستطيع أن يعبر عن مجتمعه قبـــل أن يكشف أبعاد ذاتـــه، ويبدو بالتالي أنه ليس هناك من تناقض حاد، لأن المجتمع ليس بحاجة إلى أفراد « فنانين أو مفكرين» ليست لهم هويات مميزة داخل ذلك الإطار الاجتماعي الكبير»(٦).

يقـــول في قصيدة «ذبالة» والتي كتبها في (١٥/١١/٢٠١٢م) وحينها كانت مدينته حمص تعيش أقسى أيامها، وظروف المدينة الأمنية والحياتية في غاية القتامة، لاسيما أن الإرهابيين اتخذوا من بعض أحياء المدينة قواعد لهم.

ذُبالة
واهنةٌ
تشُقُّ أطباقَ الدُّجى
وكلُّ ما في الكون من دياجرٍ
لا يستطيعُ حجب بُرعمٍ
يشعُّ من مفارقِ الرّجا

(ص ٤٧)

وقصيـــدة «إطار» تصـــف حجم المعاناة والخراب، لكنها لا تنتهـــي إلى حالة من الإحباط واليأس رغم ما يسوِّغ وجوده في حال انتهت إليه القصيدة، ولكن شاعرنا وهو في قلب المأساة لـــم ينهزم داخلياً على الأقل، ولم يدعُ إلى التشاؤم، ولـــم يحبط همم الناس، وهذا هو الشعر الحقيقـــي الذي يجترح الأمل من قلب المعاناة، ويبشـــر بالضوء في غياهب الظلام. إن عبد الكريـــم الناعـــم لم تطوقه الأحداث فراح يبكيها ولم تهاجمه موجـــات الإحباط فصار أسيراً

لها، بل بقي متيقناً بالقدرة على تجاوز صعوبة اللحظة الراهنة، وداعياً إلى الصمود في وجه الإرهاب، لأن الصمود بحد ذاته هو بداية الانتصار.

جُثثٌ لا يعرف الأهلُ بقاياها
خيامٌ... وعزاءٌ... واصطبارٌ
ما الذي ظلَّ من (العيشِ) ومِن معناهُ؟
أهلوكَ مقيمون على ما تفجأُ اللّحظةُ،
منْ صادقتَ صاروا
حطبَ الناحيةِ الأخرى،
كأنْ لم نَغنَ
ولم توقدْ لذاكَ التّوقِ نارُ
أيتها اللّحظةُ
لن نيأس
لن نهزَمَ
ما يشغلُ بالَ اللّهفةِ الخضراءِ
في أعماقنا الشّمّاءِ
أن يبقى الإطارُ

(ص٨٨- ٨٩)

وقصيدته «النّوبة» لا تخرج عن هذه الروح فرغم صعوبة الواقع وضراوة المعركة مع الإرهابيين والفكر البائس الذي يحملونه، والذي يحاولون فرضه بالدم والنار، لكن الشاعر الذي خبر الحياة وعجنته تجاربها، بقي مؤمناً بأن بذرة الحياة لن تموت والمواويل الجميلة لن تفارق الروح. وكذلك قصيدته «لحظة دهرية» تحمل إيماناً بالنصر رغم كل الظروف الحالكات، وفي قصيدة «ندهة» يؤكد أنه لا خيار أمامنا إلّا أن ندافع عن أنفسنا وإلّا أصبحنا من ضحايا الإرهاب.

وقصيدة «كل الجهات أمام» فيها إصرار على التضحية واستعداد الشباب للبذل والعطاء، وفي قصيدة «تزاور» يصف صديقاً له يتشاركان معاً الهم والوجع اليومي وأخبار المعارك، ويشدان من أزر بعضهما، فمهما عصفت الآلام تبقى شعلة الأمل متوقدة.

ويومَ لا يزورُني
أزورهُ
لكي نُعيدَ للحروفِ شعلةَ المدادِ
في الخُططْ

(ص١٤٢)

وتكاد تكون قصيدة الخاتمة في المجموعة تصريحاً عن كل المضمر في النفس من وجع وفقد، فجاءت محملة بشحنة وفيرة من الألم والحزن، فالشاعر الذي يرثي فيها شهيداً بطلاً، رثى فيها عملياً كل الشهداء الذين وصفهم بأنهم ضمير الأمة. فهؤلاء الشهداء كان زادهم الإيمان بالوطن، وسلاحهم الإصرار على محاربة زمر البغاة، وباستشهادهم نالوا أعلى شرف يمكن أن يناله إنسان على الأرض، إنه وسام الشهادة. والشاعر هنا لا يغطي موقفاً إنسانياً فحسب، بل يذهب إلى ما يمكن أن يحدثه هذا الموقف في القارئ هدف الشعر وغايته. فالناقد الإنكليزي ريتشاردز يقول: «العين عند قراءة قصيدة تسير في عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة، فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص في الإحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات، ثم ترتبط بها الصور الخيالية التي تنطوي عليها هذه الكلمات، ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور، وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأخيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية»[٧]. فالناعم يدرك أن ما يقوله لا يذهب للمعنيين بالحدث مباشرة فحسب، بل يذهب إلى كل قارئ وباحث ودارس للشعر في هذه المرحلة من تاريخ الوطن.

و قد جاءت المعالجة الفنية للموضوع بغاية الأناقة، فلم ترهقها خطابية ممجوجة، ولا شعارات دخيلة على لغة النص الشعري، بل أتت ضمن انسيابية شعرية مذهلة، فتدفقت العبارات على الرغم مما تحمله من مشاعر ألم بهدوء، لتحط رحالها في ذهن القارئ وهو ممجّد للروح المقاومة التي أرادنا أن نتحلى بها شاعرنا.

ظمئتْ عروقُ الأرضِ فافتتحوا
لها في الغيبِ وَعدا
وتكالبتْ زُمرُ البُغاةِ
فأطلقوا في الخيلِ جُردا
فهمُ الضّميرُ بأمّةٍ

سِيمَتْ على الأضغانِ حِقدا

(ص١٤٨- ١٤٩)

والموقف الإنساني في خاتمة القصيدة يأتي في قمة النبل الإنساني حين يخاطب الشاعر ذوي الشهداء، بطريقة ملفتة فهو لا يُقدِّم لهم العزاء المعتاد، ولا يخاطبهم بألفاظ مكررة تقال في مناسباتٍ كهذه، من مواساة بالمصاب، بل يبارك لهم ما فعله أبناؤهم من بطولة وتضحية وفداء، لأن هذه الشهادة هي فضل من الله ناله هؤلاء الأبطال.

إن كان يشكو بعضُ أهليكمْ

مع الغُيّابِ فقدا

فلينظروا فيما أفاءَ اللّه

من خيرٍ وأسدى

في كلِّ لَفْتَةِ وردةٍ

قمرٌ شهيدٌ قدْ تبدّى

(ص١٥١)

هنا للشهـادة طعم آخر، إنها كرم من الله ينال شرفها عباده المخلصين، فتصبح الشهادة ليس فعلاً اعتيادياً يمكن أن يقدم عليه أي إنسان، إنها عطاء من الله، يخص فيه الأفضل من بني البشر.

لا شك أن هذه العبارات تبلسم الجراح، وتطفئ مواقد الألم، وتصبح علاقة الشهيد مع الله لا مع البشر، وهنا يبرز دور الشاعر في أنه لا ينكأ الجراح ولا يشعل جذوة الحزن، بل يدعو لاستمرار مسيرة العطاء والفداء حتى يعود للوطن وجهه المشرق، وتعود لشوارع مدننا ولحياتنا الروح والأمان.

لقد استطاع عبد الكريم الناعم أن يكون صوتاً مميزاً في ظل ظروف استثنائية، لم تتعبه السنون فبقي وفياً لرسالة الشعر التي نذر نفسه لها، وبقي مخلصاً للمبادئ التي تربى عليها، مخلصاً لمدينته حمص وهي في أصعب لحظات مخاضها، لم تقلل ظروف الحرب وقسوتها من إيمانه بالغد الأفضل. ورغم عدم اقتناعي كثيراً بالتصنيفات في الشعر، لكن لا يمكن لأي دارس لمجموعة الناعم «لأقمار الوقت» إلّا أن يطلق عليه شاعر الالتزام الوطني والإنساني، ففي حين حمل كثيرون أمتعتهم ولاذوا بالفرار تاركين مدنهم لمصائرها، بقي شاعرنا مواظباً

على ولائه لحبيبته حمص، رافضاً استبدال حبها بأي حب آخر. وبقي مؤمناً بدور الشعر كملاذ للجمال في وجه القبح، وكصوت للعقل في مواجهة القتل والخراب.

❀ ❀ ❀

الهوامش

(١)- صليبا، جميل، اتجاهات النقد الحديث في سورية، جامعة الدول العربية، القاهرة: ١٩٦٩، ص ٢٢٨.

(٢)- عريضة، نسيب، ديوان الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك ١٩٤٦)، ص ٢٥٦.

(٣)- خرابتشنكو، ميخائيل، ترجمة: د. شوكت يوسف، الإبداع الفني والواقع الإنساني، وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، دمشق: ٢٠١٣م، ص٢٧٢.

(٤)- البهادلي، شيماء، دور الشعر في تأصيل قيم النزعة الإنسانية ـ الشعر الأندلسي وشعر إيليا أبو ماضي أنموذجاً، مجلة أبحاث البصرة، جامعة البصرة- العلوم الإنسانية، المجلد: ٣٦، العدد، السنة ٢٠١١م، ص٦.

(٥)- خرابتشنكو، ميخائيل، مرجع سابق، ص٢٧٧.

(٦)- د. عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: شباط ١٩٧٨م، ص ١٥٩.

(7)- I.A. Richards. Principles of Literary Cririeism. Rout Ledge .1968.p 177.

المصادر

(١)- عريضة، نسيب. ديوان الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك ١٩٤٦م.

(٢)- الناعم، عبد الكريم. مجموعة لأقمار الوقت، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط١، دمشق، ٢٠١٧م.

المراجع الأجنبية

(1)- I.A, Richards. Principles of Literary Criticism. Rout Ledge. 1968. P177.

❀ ❀ ❀

قراءات

غيمة إيتماتوف وخاتمة أغنيته الحزينة

خليل البيطار



في البدء كانت الحكاية، وكان البشر يروونها ويعدونها ديوان حياتهم، ويتشوقون لسماعها، ويتفننون في أدائها، ويقدّرون مبدعيها بطرائق منوعة، وحين غدا القصّ فناً مشوقاً وكاشفاً التناقضات والتشوهات والانكسارات وآلام البشر، وغدا السرد الروائي صناعة لها تقنياتها وأساليبها وطقوسها وإضاءاتها، بدا العالم أعقد، وإيقاع الحياة أسرع، وصار البشر يتبارون في تأويل مقاصد السارد وتقصّي مصادره، والتنقيب عن الظروف التي هيأت له إنجاز تحفته الروائية، وما وظفه فيها من أساطير وحكايات شفوية، وأماكن مختارة كانت ميداناً لحوادث درامية ووقائع محفورة في الذاكرة الجمعية، وفي الأغنيات التي يصعب إنهاؤها.

وقصة إيتماتوف الطويلة «غيمة جنكيز خان البيضاء» تدخلنا في سياق طقسي، فهي أشبه بجزء

مؤجـل من رواية مذهلة عنوانها «ويطول اليوم أكثر من قرن»، ترجمها عاطف أبو جمرة، وصدرت عـن وزارة الثقافة بدمشق عـام (١٩٨٩م)، هجا فيها إيتماتوف الاستلاب والتعسف والانقطاع عن الجـذور، ودان تمجيد القوة والعسكرة والسلدة البوليسية المتغولـة والفاسدة، مثلما هجا تغييب القيم الإنسانية، لأن المجتمعات لا تتقدّم دون توطين هذه القيم وحمايتها وإعلاء ممارستها.

وقصـة «غيمة جنكيز خان البيضاء» نشرت في مجلة الراية (زناميا) بروسيا على حلقات عـام (١٩٩٠م)، وترجمهـا إلى العربيـة عاطف أبو جمرة عـام (١٩٩٢م)، مع مقدمة لسعيد حورانية أحد رواد القصة السورية.

وجنكيز إيتماتوف الروائي الغرغيزي أحد أعلام الأدب السوفييتي والروسي المعاصرين، وعرف بنقده السلطة الأحادية والتضييق على الحريات والفساد والتعسف، وهو رسام بالكلمات لشخصياته التـي اختارها من البسطـاء والمهمشين والفئات الشعبية الكادحة المعطـاءة، ومن الذين استغلت طيبتهم واستقامتهم ووطنيتهم بطرائق ملتوية ونفعية بغيضة إبان ثلاثة عقود من عهد ستالين.

ولـد إيتماتوف فـي (١٢/١٢/ ١٩٢٨م) في أسرة شيوعية، وتأثـر بجدته في فن القص، وأعـدم والده أواسط ثلاثينيات القـرن الماضي ضمن حملة تصفيـة منتقدي تفرد ستالين بالسلطـة، فعاد مع والدته إلى غرغيزيا حاملاً وصمتـه كأحد ضحايا القمع البوليسي، كلف وهـو في الرابعة عشرة بمهمة كومسمولية، هي نقل أخبـار قتلى الحرب الوطنية الثانية إلى ذويهم، وشاهد آلام الثكالى والأرامل، ثم عمل محصل ضرائب، وتعرّف على أوضاع المزارعين ومربي الماشية والخيول في منطقته، وأنجز دراسة الطب البيطري، قبل أن يتفرغ للكتابة.

درس فـي معهد غوركي الأدبي الشهير وربط في أعماله كلهـا بين تقاليد آسيا الوسطى والتقاليد الروسية، وقد منح إيتماتوف جائزتي لينين الأدبية والدولة التقديرية.

من أبرز أعماله الروائية: المعلم الأول، ووداعاً يا غولساري، والأرض الأم، والنطع، ويطول اليـوم أكثر من قرن، وبلاخا، والغرانيق المبكرة، وعندمـا تتداعى الجبال، وطريق الحصاد، والرياح تطهر الأرض.

وأبرز قصصه: جميلة التي وضعته على طريق الشهرة قاصاً متميزاً، وقد أنتج فيلم سينمائي عنهـا، والسفينة البيضاء، ونمر الثلج، الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر لقضاء حاجته، وشجيرتي في منديل أحمر.

قصـة «الغيمة البيضاء» لها مكانة خاصة بين أعماله، لا لأنها تظهر براعة القصّ، والتقاط اللحظات المفصلية في الحياة، حيث الإباء أو الخنوع، والعواطف الإنسانية العميقة، أو أساليب

التبليد والتعسف والقهر، التي تدفع البشر إلى الموت احتجاجاً أو تضحية ونبلاً، بل لأنها تشبه لازمة الأغنية وخاتمتها التي لم تغنّ من قبل، وتشكل إدانة لمظاهر الظلم والاستقواء والتفرد وتغييب العدالة، ولأنها تركز على ظاهرة إعادة المكانة لكثيرين من الكوادر الحزبية والنخب الثقافية والجنود الذين دافعوا عن شعبهم وعن الوطن السوفييتي ببسالة، لكن القبضة البوليسية لفقت لهم تهماً بمعاداة السلطة، وقادتهم إلى المعتقلات، أو حكمت عليهم بالإعدام، دون محاكمة عادلة، ووالد إيتماتوف، والمسرحي الروسي فامبيلوف وكثيرون غيرهم أمثلة على ذلك، وقد جرى رد المكانة لضحايا هذه المرحلة العصيبة بعد وفاتهم، وبعد رحيل ستالين.

والغيمة البيضاء في القصة ترمز إلى النقاء والعلو والمجد، وهي أسطورة معشقة داخل القصة، وتخييل يقرب الحلم الإنساني بالأمن والعدالة من الواقع، وحلم البشر بالخلود عبر الزواج والإنجاب، يشكل استمراراً للراحلين، وهو هدف الحياة الأزلي، وأي عبث بهذا الحلم يخلخل توازن المجتمعات، ويزيف معنى الحياة الحقيقي.

أبو طالب قوطيبايف الجندي السوفييتي الذي قاد النازيين الألمان في الحرب العالمية الثانية، وأسر ثم هرب من المعتقل، وانضم إلى المقاومة اليوغسلافية، وعاد بعد نهاية الحرب إلى وطنه، لكن تهمة وجهت إليه بأنه اتصل بالقوميين اليوغسلاف المعادين للأيديولوجيا السوفييتية، واتهم هؤلاء بأنهم نسّقوا مع البريطانيين في الحرب، فأبعد قوطيبايف عن موسكو، وعين مراقباً لخطوط السكة الحديدية في نقطة أم العواصف البعيدة في الشرق.

ضُبِطَ دفتر مذكرات بحوزة قوطيبايف، سجل فيه من التراث الشعبي الشفوي أسطورة جنكيز خان، الذي بدأ حياته يتيماً منبوذاً اسمه تيموشين، وحين كبر قتل أخاه، ثم هرب، وسبيت زوجته خلال هجوم الغزاة على المنطقة، ثم أعيدت، وتركت هذه الواقعة ألماً عميقاً لازمه طويلاً.

واستطاع أن يجند بحنكته جيوشاً جرّارة، ومنح نفسه لقب خاقان، وقرر احتلال جهات العالم الأربع، وأمر الجنود خلال الزحف أن يتوقفوا عن الإنجاب خدمة لهدف الخان التوسعي، كما فعل السلطان سليم الأول مع انكشاريته.

مذكرات أبي طالب تبدأ بالأسطورة لأنها جذر القص، وبصوت الطبول لأنه نذير الحرب والصراع، وتتكرر هذه الجملة أكثر من مرة مثل لازمة الأغنية: الطبول تقرع والجيوش تزحف، والرايات ذات التنانين النافثة للنار تخفق عالياً، ناشرة الرعب في سهول صاروزيكي الشاسعة وقراها، والغيمة البيضاء ترافق الخان، كأنها إشارة إلى مساندة السماء لإله الجهات كلها.

وقرع الطبول شبيه بتردد صدى عجلات القطارات المسرعة إلى محطاتها، وهي لازمة مشتركة تتردد في رواية «ويطول اليوم أكثر من قرن»، وثبتت أيضاً في مدخل قصة الغيمة، وتقول: كانت القطارات في تلك النواحي، تسير من الشرق إلى تنسيقبايف الرائد في الماكينة الأمنية السوفييتية في المنطقة، يطمح إلى الترقية مثل زملائه، لكن سجلّه يحتوي على نقاط ضعف، بحث عن ملف يظهر فيه ولاءه لرؤسائه، فعثر على مذكرات أبي طالب قوطيبايف، ووجد فيها ضالته، فالرجل كان أسيراً لدى الألمان، ثم فرّ منهم وتعاون مع المقاومين اليوغوسلاف ضد النازية، وهؤلاء بنظر السلطة السوفييتية عملاء للإنكليز، وهذا كاف لاتهام قوطيبايف المبعد إلى أم العواصف، والمتزوج من ظريفة، ولهما ولدان: إيرميك وأودال، بأنّه مستمر في الاتصال بشبكة تعمل لصالح اليوغوسلاف، إضافة إلى زميلين فرّا معه، يديران هذه الشبكة، وشهادته ضدهما ضرورية لتثبيت التهمة عليه وعلى زميليه، ولتخفيف عقوبته التي قد تصل إلى الإعدام، أو إلى ربعية سجن بحسب تعبير الرائد وهو يهدده، وتعني خمسة وعشرين عاماً. أما مساعدته في كشف الشبكة، فقد تقلّص العقوبة إلى الخمس.

تحوَّلت عربة القطار المتجه إلى مدينة بعيدة يقطنها زميلاه إلى غرفة استجواب وسجن، وعذبه الرائد بأسئلته وتحقيقاته الطويلة وإساءة معاملته من الحراس المرافقين، ولم يعد أمامه سوى حلم برؤية زوجته وابنيه الذين ينتظرون يومياً في المحطة ولو من بعيد، وثقل عليه هذا التعامل الشيطاني.

وفي المذكرات تأخذنا القصة إلى أسطورة جنكيز خان وصعود نجمه، فقد اجتاحت قواته شرق آسيا، وكان حلمه أن يخضع جهات العالم الأربع لسلطته، كما فعل الإسكندر وأباطرة روما.

صورة الخان وهو على صهوة حصانه النادر، بذيله الأسود وعرفه الأبيض تطلق العنان لخيال القارئ، والرايات المطرزة بتنانين تقذف النار وتخفق فوق رؤوس قادة المئات، والطبول تقرع يومياً في الصباح وقبل الزحف، والغيمة البيضاء تظلل رأس الخان وترافقه بحسب رؤية العرّاف.

خالف قائد المئة إيردينه قرار الخان، وأحب مطرزة الرايات التي تعمل بعيداً عن الأنظار، فحملت منه، وأنجبت طفلاً أسمياه كونان، وأخفت خادمتها الأمر، وقرر الثلاثة الهرب بالطفل بعيداً عن انتقام جلادي الخان.

أبلغ الخان بالخبر ليلة الهرب، وقبض رجال الخان على المطرزة وطفلها وخادمتها، وطلب من المرأة أن تفصح عن اسم والد الطفل فرفضت، وجُلِبت إلى ميدان اجتماع حشود

العسكر كي تُعدَم بطريقة استعراضية مرعبة، وأحضر جمل ضخم لاستخدامه في عملية الشنق، وقبل التنفيذ بقليل تقدم إيردينة قائد المئة إلى الأمام، وصاح: أنا رجلها، وهذا ابني كونان، ونزع سلاحه ودروعه واقترب من المطرزة وضمه، فوضعت يدها على رأسه، وتقدم الجلادون فأوثقوا الرجل والمرأة، وجعلوا أنشوطتين في الحبل، وأناخوا الجمل، ووضعوا رأسي إيردينة والمطرزة في الأنشوطتين، وحثوا الجمل على النهوض فرفض، (حتى الجمل رفض أن يكون وسيلة قتل)، وضربوه فنهض، ولفظ الحبيبان أنفاسهما.

غادر الجيش الزاحف المكان، تاركاً وراءه الخادمة والطفل وحدهما في سهوب صاروزيكي دون أي عون، واختفت الغيمة فوق رأس جنكيز خان، ولحظ الأمر دون سواه، واغتم كثيراً، وانتقلت الغيمة كي تظلل الخادمة العجوز التي لم تكن أماً من قبل والطفل الباكي، وزاد بكاء الطفل وحارت الخادمة ولم تجد وسيلة لإسكاته، وهو يبحث في صدرها عن الحليب، وأخيراً ألقمته ثديها وهي تقول: خذه لتعلم أني لا أخدعك، وفجأة سكت الطفل، وأسمرَ بمص الثدي، وبعد قليل أبعدت العجوز فم الطفل قليلاً، فلاحظت أن الحليب ينساب من الثدي.

أما جنكيز خان فلم يستطع إكمال زحفه، ومرض، ومات ودفن في مكان لا يعرفه أحدٌ وتولى أولاده إكمال المغامرة، والقوة الغاشمة قد ترهب وتقتل، ولكنها تجلب العار لها ولمن يساندها.

عانى قوطيبايف رحلة القطار الطويلة، والاحتجاز والاستجواب والتهديد، وخشي أن تمنعه أسئلة المحقق الكثيرة من أن يكحل عينيه برؤية ولديه وامرأته عند مرور القطار بالمحطة، لكنه أخيراً لمح الولدين في البعيد يساعدان جارهما في بناء جدار، ولمح الزوجة تنظر إلى القطار بلهفة، وتساءل إن كان سيرى أفراد أسرته وقريته مرة أخرى، وعند وصول القطار إلى المحطة الأخيرة، أنزله الحراس، ومشوا به لتسليمه إلى الدورية المكلفة باستلامه، لكن الرائد تنسيقبايف أُبلغ بعد قليل أن السجين ذا الرقم (٩٨) قد مات، إذ أفلت من الحراس ورمى نفسه تحت عجلات القطار. ص٢٢٦، وهو مشهد شبيه بمشد نهاية رواية تولستوي (آنا كارينينا).

تنطلق أغنية إيتماتوف، ويتصاعد إيقاعها متناغماً مع إيقاع عجلات القطار: كانت القطارات تأتي وتذهب في الظلام/ ملفوفة بالزوابع المتصاعدة/ مضفورة كأنها في كابوس مرعب!/ في مثل تلك الليالي/ يبدو العالم كأنه ولد لتوّه من جديد/ من أحشاء فوضى الخلق الأولى/فسهوب صاروزيكي المغطاة بصقيع أنفاسها/ تشبه محيطاً دخانياً تولّد من الصراع الجهنمي بين الظلام والنور. ص١١.

يتواشج في لوحات إيتماتوف المرسومة ببراعة الجمال والقبح، والسكينة والهلع، ويتناوب فيها الإباء والخنوع، ولحظات الاستقرار النادرة والتقلبات التي تولدها التناقضات والصراعات ونزوات الغريزة العدوانية المنفلتة من عقالها، إذ صودرت مذكرات قوطيبايف، واستغلها رائد الاستخبارت سنقري العينين بخبث، كي يظهر (براعته) في كشف أعداء السلطة في الداخل، من أجل الفوز بترقية نالها زملاؤه.

مذكرات قوطيبايف تضمنت أسطورة جنكيز خان، وحلمه بإخضاع العالم، وهيئته المرعبة التي غدت أشبه بصخرة جاثمة أو تمثال مقدس، كان ظاهرياً يحافظ على الصرامة والترفع، وفـــي أعماق نفسه أشبه بعاشق يبتهـــج ويغني وينظم الأشعار في مديح ذاته المتضخمة، ومن إحدى قصائده نقتطف:

أريد أن أعلن اليوم في الطريق امتناني/ تحت ضوء القمر قطيع ذئاب يحيط بقائده على طريـق القنص/ هكذا هو قطيعي ذو الأعراف الرمادية/ يسير معي لا يفارقني في اندفاعي إلى الغرب/ أنياب عرشي البيضاء معي دائماً. ص٤٢.

قاتــل أخيه وعاجز عــن حماية زوجته، تحول إلى شخصية عنيفـــة تعاني جنون العظمة، وتنزع إلى إخضاع العالم كله. وفي السير والمذكرات وأحداث التاريخ الشفوية والموثقة تغيب حقائق كثيرة، يغفلها الرواة لإرضاء المنتصرين أو خوفاً من أن توظف ضدهم.

تتوالى في السرد المشاهد البصرية والمأثورات الشعبية والصراع الدرامي المنتج للكوارث الإنسانية: «**طقوس تسمية الطفل المعلنة من الأب، ومشـهد إرضـاع الخادمة العجوز آلتون للطفل، ومشـهد إعدام إيردينة ودوغولانغ المطرزة، ومشـهد أبي طالب قوطيبايف وهو يلقي النظرة الأخيرة على أفراد أسـرت من عربة سـجنه في القطار المسرع إلى إدانة مسبقة وإهانة مركبة، ومشـهد الخان المثقل بذكريات زوجته المسـبية وأخيه القتيل وعظمته التي تحتمل علــى رأي كونديــرا، إذ كان الخان يحلم بــأن تنقش أوامره على الصــخور، لأنه يرى أن كلماته ستقلب العالم وتجعله يسجد له، وما يناقض ذلك سيجتث**». ص٧١.

ومن المأثور الشعبي قول السارد: «العشبة تولد من العشبة، والمخلوقات من المخلوقات، وهذه مشيئة الطبيعة، ولا يوقف تيار الطبيعة إلا نزوة إنسان». ص٦٥.

«**الانتقـام يولِّـد الانتقام، ولو بعد حين، والطبول تهدر وتزمجر وتقصـف وتجمد الأرواح، مطوقـة الجميـع فـي الميـدان بجو مــن الذهول والصـمم، والجـلادون يطوفون بالمشـنقة**

المتحركـة (الجمـل) أمـام القوات، وكل واحد هنـاك كان قادراً أن يرى بأم عينـه عقابه إذا ما تصرف خلافاً لإرادة الخان المندفع إلى هدفه دون تردد». ص٩٣.

إنها بضاعة الحرب وتركتها، تفصل المتصل وتشرعن الباطل، وتترك الضعفاء في العراء والصحراء مستهينة بحقهم الطبيعي في الحياة، فقد ترك جيش الخان العجوز آلتون والطفل الرضيـع كونان في سهب صاروزيكي كي يموتا جوعاً وعطشاً، مما دفع العجوز إلى الاحتجاج أمام عجزها عن إسكات الطفل الباكي قائلة:

«إلـى أين يمضـي الناس بالحـرب؟ ولماذا تهاجم قوة قوة بالرايـات والطبول؟ عم يبحث الناس ظالمين إياك أيها الصغير؟».

سرد طلي تداخل فيه الواقع المر مع الخيال المرعب، عبر مخاضات عسيرة تنبئ بولادة جديدة، أليس التقدم نتاج تناقضات وصراع مرير غالباً؟ وكيف ينبجس نور الحقيقة من قلب العتمة؟ ولغة منسابة بعذوبة، وإيتماتوف بارع بصرياً في رصد حركة الحشود، وفي انتظامها وولائهـا الأعمى للخان المهيمن على قـادة الجند، والمتعطش للبطشـ وللتوسع والإخضاع والدم، وللتعويض عن دونيته المزمنة، والحالم بالخلود، وبأن يغدو معبود العالم كله.

الحكاية التي كتبها أبو طالب، واحدة من أساطير شفوية، أبدعها خيال جمعي للمضطهدين، وانتقلـت بسرعة كوسيلة تحفيز وتحريض ضد الطغيـان والظلم وتهميش البشر، وحين وقعت بيـد سلطة بوليسية متعسفة ونفعية فسرتها ووظفتها لتغدو حجة ضد كاتبها وناشرها، وأحسن السارد في الربط بين تضحية إيردينة قائد المئة أمام الحشد بروحه وفاء لتضحية أم طفله التي عُذِّبت وحُكِم عليها بالإعدام، واحتجاجاً على أوامر الخان الجائرة، بتجريم الإنجاب على جيش ترافقه النساء، خروجـاً عن قانون الطبيعة البشرية، وبين تضحية أبي طالب بحياته احتجاجاً على انتهاك كرامته الإنسانية، وعلى تجريمه وزميليه بتهمة لم تقرها محاكمة عادلة.

سـرد إيتماتوف التَقَـطَ أجمل ما في الناس والأشياء والطبيعـة والحياة من رونق وطيبة وإيثـار، وشدنا إلى رؤيـة المفارقات والحرمانات القاسية، وأحـلام البسطاء الصغيرة، حلم المطـرزة أن تحتفـظ بطفلها، وحلم العجوز آلتون أن تقـدم مساعدة لطفل تيتّم وهو رضيع، وحلـم أبي طالب أن يمتّ بصره برؤيـة نقطة أم العواصف وأهلهـا الطيبين، وبرؤية زوجته وولديـه مرَّة واحـدة، لأن الحركة والزمن توقفا بالنسبة إليه فـي المحنة التي فرضت عليه.

يقول السارد: **«كم من العقبات والمخاوف كانت تحول وبشكل خبيث دون رغبة صادقة لإنسان لا يريد إلا أن يلمح أهله، هذا هو ثمن الحرمان من الحرية».** ص١٠٥.

وكان التحـــدي أمام شخصيات الروايـــة ومؤلفها أن تكتمل الأغنية، وأن تصل الرسالة إلى الذين يعيشون تحت وطأة مشاعر تغييب العدالة. وإيتماتوف نفسه عذبته ذكرى إعدام والده، وبتهمـــة شبيهة لطريقة اتهام أبـــي طالب، وقد رسمت الشخصيات بعنايـــة: إيردينة المقدام ودوغولانغ الفنانة البارعة ومطرزة التنانين الشجاعة والوفية، وأبو طالب المتمرد على الظلم والمحب لأهل قريته، والمنجـــم الجسور الذي أعلن أمام الخان المتجبر رؤيته الهاجية للقوة الغاشمة وهشاشتها، وقال: سترافقك غيمة ما دمت قوياً، وحين تختفي سيزول مجدك!

جنكيـــز إيتماتوف الذي حمل اسم أحد القـــادة الأسطوريين من آسيا الوسطى، رصد التغير الذي يطرأ على الإنسان حين يتفرد بسلكة غاشمة، فسميّه الأسطوري تحول إلى الجانب الآخر الـــذي يضطهد الناســ، ويحرمهم من أبسط حقوقهم، ولم يعد محبوبـــاً لقوته وانتصاراته، بل أصبح مخيفاً وغامضاً وبعيداً عن إنسانيته، وموضع هجاء وتندر من البسطاء، أما جنكيز السارد فهـــو مختلف عن سميّه، إذ أحســ بمعاناة الضحايا، وقدم أهجية لاذعة للاستقواء والاستعلاء، وعده شبيها بمن يستظل بغيمة، وأي مغتر بقوته، واقف ضد قوانين الكون وقيم الناس الخيرة، ستذروه الرياح مثلما تبدد الغيوم، وعلى الرغم مما لحظه سعيد حورانية من مباشرة في الجزء الأخير من القصة، إلا أن السمة الإنسانية التي وسمت العمل كله جديرة بالتأمل.

صحيـــح أن إيتماتـــوف تأخر في إعـــلان رؤيته، وهو يعرف الثمـــن الباهظ المترتب على هـــذا الإعلان، لكنه اختار الوقت الملائـــم، وقدَّم عملاً فنياً متقناً، بدراميته وتماسكه، وقرب الأحداث الخيالية مـــن وقائع عيانية راهنة، وأنصف ضحايا التعسف والكواليسية والحروب، فـــي قرن سمي قرن النوابغ، لكنه لم يعدم وجود حمقى متسلطين وظّفوا نتائج التقدم العلمي والتقني للتدميـــر ولاستلاب العقول وصنع أسلحة الإبادة الجماعيـــة، وتهميش أفكار التنوير والنهوض، ومحاصرة العدالة وتغييب إنسانية البشر.

وجاءت ترجمة عاطف أبو جمرة المتقن للغتين الروسية والعربية، وأسلوبه المحكم وسبكه الأنيـــق ليضيف إلى النص جمالية وتشويقاً، إذ استطاع أن يلتقط الدوافع الكامنة خلف هذا العمل، المتمثلة في رواية «ويطول اليوم أكثر من قرن»، والعملان يشكّلان برأيه جناحي رواية تهجو الاستـــلاب والتسلط والظلم والقهـــر المعمم، وتجرّم الانتقـــام والتعذيب، وتحتج على استمـــرار هذه الظواهر المتوحشة، في عالم يتبجـــح عتاته المتفردون بنشر مدنيّتهم الزائفة وازدهارهم الظاهري، وبحماية الإنسانية والعدالة المغيبتين.

❀ ❀ ❀

قراءات

تاريخ تطور الوظائف النفسية العليا...

صبحي سعيد قضيماتي

لا يخلــو عمــل إبداعي، أو سلــوك أخلاقي من العناصر النفسيــة، وهذه العناصر هي التي تحرك سلوكنا، وتــؤدي دوراً مهماً وأساسياً في تكوين شخصية كل فرد... كما تسهم بدورٍ كبيرٍ فــي العلاقــات الدولية، وفي الحــروب، وحتى في رؤيتنــا للواقع، واستيعــاب حيثياته القريبة والبعيــدة... وتكاد تكون الدراســات حول هذا الموضــوع قليلة جداً، والاهتمام بــه أقل بكثير مما يجب أن يكــون. والدكتور ل.س.فيغوتسكي الروسي، عَلَم من أعلام علم النفس، فهو مؤسس واحدة مــن أهم المدارســ السيكولوجية، ليس علــى مستوى مــا كان يُعرف سابقــاً وبالاتحاد السوفييتي فحسب، بل علــى المستوى العالمي عموماً. هــذا ما أكده الدكتور بدر الدين عامود في مقدمته للكتــاب الذي ترجمه عن الروسية،



وصـــدر ضمن منشورات الهيئــة العامة السورية للكتاب، عن تطــور الوظائف النفسية العليا، للتعريــف بـ فيغورسكــي الذي لم يقتصر اهتمامه على مجال أو فــرع من فروع علم النفس، ولــم يكتف بدراسة عمــر محدد، أو فئة محددة، بل تناول تجليــات السلوك وأشكاله الراقية لــدى الكبار والصغار، والأسوياء والشواذ، ومــا يطرأ عليها من تغيرات في ظل شروط مادية واجتماعية متباينة، وعبــر نشاطات إنسانية مختلفة... ولعل أهم ما يميز نظريته التاريخية، هــو رؤيتــه النقدية السائدة في علم النفس إذ ينطلق مــن ملاحظاته في تطوّر الكلام، وتعلّم القــراءة والكتابة، والعمليات الحسابية، ونشوء مفهوم العــدد لدى الأطفال، بوصفها مظاهر طبيعيــة... ويلاحظ فيغوتسكي غياب الأساســ العلمي والموضوعي لدى أصحاب النظريات السابقــة التي مــن شأنها إدراك البعــد الاجتماعي والتاريخي، والتمييــز بين ما هو طبيعي وثقافــي، وبين مــا هو طبيعي وتاريخي، وبين ما هو عضــوي واجتماعي في التطور النفسي عنــد الإنسان. ويشير فيغوتسكي إلــى الخلاف بين سلوك البشر وسلوك الحيوان، إذ يتضمن السلــوك الإنساني نوعين، أو مستويين مــن الوظائف النفسية: الوظائــف الدنيا والوظائف العليــا. ويؤكــد فيغوتسكي أن الوظائــف النفسية العليا لدى الأطفال، مــن خلال استيعابهم للتــراث الثقافي الذي راكمه المجتمع في ميادين العلم والأدب والفن والأخلاق عبر تاريخه. ويحدد فيغوتسكي مهمة البحث السيكولوجي، إذ يجدها متمثلة في تبين خطّي التطور، وعزل بعضهما عن بعض، والعمل على وضع خط التطور الثقافي في دائرة الضوء، ومتابعة دراسته لحظة بلحظة.

مــا أحوج كتاب الأطفال، والمهتمين بأدب وثقافة الطفل، أن يتعمّقوا بدراسة هذه المواد فــي علــم النفس الذي يحتاج منــا إلى اهتمام أكبــر، لنكتشف خفايا ما يخبئــه سلوكنا من أمــور تؤدّي دوراً مهماً فــي تكوين شخصية الطفل الذي نهيئه ليكــون مسؤولاً عن مستقبلنا الحضــاري... ولكي نصل إلى ما يصبو إليه فيغوتسكي، لا بد أن نقرأ النقد الذي يوجهه إلى المنهج التجريبي العام الذي يُستَخدم في علم النفس على نطاق واسع، وبعناوين مختلفة، يراه المؤلف عاجزاً عن إدراك البعد الثقافي للتطور، ومن ثم تتبع مساره، والوقوف على التغيرات التــي تطرأ عليه شكلاً ومضموناً. ويقتــرح المؤلف المنهج التكويني ـــ التجريبي، والمنهج المقــارن للقيام بهذه المهمة لما لهما من قدرة على التمييز بين الوظائف والأشكال النفسية، الدنيا والبسيطة، من جهة، والوظائف والأشكال النفسية العليا والمعقدة من جهة أخرى.

نفسية الطفل

وفـــي الفصل الأول من الكتاب يؤكد فيغوتسكـــي أن تاريخ تطور الوظائف النفسية العليا، مجـــال مجهول تماماً من مجالات علم النفس. ويشير: (على الرغم من الأهمية الفائقة التي تكتسبها دراسة عمليات تطور الوظائف النفسية العليا على صعيد الفهم الصحيح، واستجلاء كل جوانـــب شخصية الطفل بصورة تامة، فإن حدود هذا المجال لم تظهر بشيء من الوضوح حتـــى الآن). فهل يعني ذلك أن هناك تقصيراً في دراسة هذه الجوانب المهمة في علم نفس الطفـــل، طالما لم تدرك صياغة المشكلات الأساسية، والمسائل التي تقف أمام الباحث، كما أنـــه لم يوضِّح المنهج المناســـب للبحث، ولم تحدد أو تطور بدايـــات النظرية، أو على الأقل الفرضيـــة التي قد تُعين الباحث علـــى فهم الوقائع التي يحصل عليها خلال عمله، والقوانين التي تُرصَد، وتُفَسَّر بصورة افتراضية؟ ويرى المؤلف أن البحث العلمي الذي يخصص لتاريخ تطور الوظائف النفسية العليا عند الأطفال والذي يعد تجربة أولى في ميدان العرض المنظم لبحوث كثيرة في هذا المجال، عليه أن ينطلق من الفهم الواضح لبحوث خاصة كثيرة في هذا المجـــال، ومن الفهم الواضح لتلـــك المادة التي يجب عليه أن يتولى دراستها. ويصبح السؤال الأكثر تعقيداً بسبب أن توضيح هذه المادة، يتطلب تغييراً جوهرياً للنظرة التقليدية إلى عملية التطور النفسي عند الطفل. كما يؤكد المؤلف أن التباين الجوهري بين علمَيّ النفس القديم والجديـــد الـــذي لا يمكن أن يغيب عن البال ولو للحظة واحـــدة، فهناك لحظة منهجية عامة تربـــط بين الاتجاهين بصلة القربى، وتكمن هذه اللحظات في وحدة تحليله لكلا الاتجاهين، وفـــي تطابق مسائل البحث (لقد رأى علم النفس الذاتي القديم أنَّ المسألة الأساسية للبحث العلمـــي، تتمثل في فصل عناصر الإحساس الأولية والتي وجدهـــا إما في الظواهر النفسية البسيطة، وإما في الوظائف والعمليـــات النفسية الأولية التي تميز بالطريقة نفسها كالانتباه والوعـــي...) ويؤكد المؤلـــف أن علم النفس الموضوعي الجديـــد لا يعرف طرائق أخرى إلى معرفة الكل المعقد ســـوى التحليل والتحلل، وغير استجلاء المركب و الإرجاع إلى العناصر. ويضيف مؤكداً حين نقترب من علمَيّ النفس الذاتي والموضوعي ضمن علاقة محدد، نجعل مـــن العمليات النفسية العليا، دراسة تلائم طبيعتهـــا النفسية..ويضيف: (ولذا فإنّه ليس من بـــاب المصادفـــة أن لا تعرض في علم نفس الطفل سوى الفصـــول المتعلقة بالسن المبكرة، إذ تنضـــج وتتطور الوظائف الأولية في الغالب، في حين تكـــون الوظائف العليا في المرحلة الجنينيـــة، وتجتاز في حقيقة الأمـــر، مرحلة ما قبل تاريخها. أما النزعة إلى معرفة القوانين

الأساسيـــة للتطور من خلال العلاقات البسيطة، ومقارنة التطور النفسي عند الطفل بالتطور الجنينـــي بوضوح تام، إذ يفهم السلوك في علـــم النفس التقليدي، على غرار التطور الجنيني للجسم، أي كعملية بيولوجية، وهذا الوضع يعتمد في الواقع على حقيقة راسخة لا ريب فيها، ومعروفـــة بصورة جيدة، ونعني تطابـــق التطور السريع للدماغ في السنوات الثلاث الأولى من الحياة والتي يتم خلالها تزايد وزن الطفل بصورة أساسية، مع تطور الوظائف النفسية الأولية والأساسيـــة عند الطفل في تلك السنوات. ويرى المؤلف أنَّ تاريخ تطور الإرادة عند الأطفال لـــم يُكتب بعد، ولم يُكتَب أيضاً تاريخ تطور الوظائـــف العليا : الانتباه الإرادي، وكذلك التذكّر المنطقـــي . ويؤكد المؤلف: (أن هذا واقـــع أساسي لا يمكن تجاهله ... وفي الحقيقة لا نعلم شيئـــاً حول تطور هذه العمليـــات، وإذا استثنيا الملاحظات المتناثـــرة التي تحتل في الغالب سطرين أو ثلاثة أسطر من النص أمكننا معرفة أنَّ علم نفس الطفل يتجنب الحديث عن هذه المسائل.. ويؤكـــد المؤلف أن العلاقة التي تعنينا هي أن تطور الوظائف النفسية العليا يكوّن أحد أهم جوانب التطور الثقافي للسلوك. كما أن امتلاك الوسائل الخارجية للسلوك الثقافي والتفكير، أو تطور اللغة والعد والكتابة والرسم، يجد ما يؤكده تماماً ونهائياً في معطيات علم النفـــس، وعلى هذا النحو يمكننا عدُّ مضمون مفهوم (التطـــور الثقافي للسلوك) واضحاً بما فيه الكفاية من أجل التوجه التمهيدي، وفي التطور الفردي لدى الطفل يظهر التطور النوعي بشـــكل منعزل: تطور السلوك البيولوجي والتاريخي، أو الطبيعي والثقافي، ولهاتين العمليتين ما يناظرهمـــا(وليس ما يوازيهما) في التطور الفردي، وتلك هـــي حقيقة أساسية ومركزية، ونقطـــة انطلاق في هذه الدراسة: التفريق بين خطيـــن من التطور النوعي للسلوك. وبقد ما هي معروفة هذه الفكرة، بقدر ما هي مكتومة تماماً، بيد أنها تتراءى بصورة جلية تماماً على ضوء المعطيات الحديثة لعلم النفس التكويني.

وهذه المعطيات البسيطة، تشير إلى أن علم النفس ما زال يحتاج إلى كثيرٍ من الدراسات العميقـــة فـــي حقول كثيـــرة لاكتشاف كثيرٍ مـــن المعطيات التي تخص عالـــم الطفولة. لكن الدراســـات تعطينا كل يـــوم ما جديد ومهم. فقد توصَّل الباحثون فـــي علم نفس طفل السنة الأولـــى من العمر إلى وضع نقطة تحول حاسمة فـــي تطور الرضيع. والإنسان لا يعدّ استثناء من القانون العام الذي صاغه (جينينغز). فالإنسان يملك أيضاً منظومة فاعليته التي تمسك بأساليب سلوكه داخل حدود معينة، وفي هذه المنظومة لا تدخل ـ على سبيل المثال ـ القدرة على الطيران، ومع ذلك يتفوَّق الإنسان على جميع الحيوانات بأنه يوسع دائماً فاعليته بوساطة

الأدوات بدماغـه ويديـه أي مجال الأشكال السلوكية الممكنة، ولهـذا فإن اللحظة الحاسمة هـي في تطـور الطفل بمعنى تجديد دائـرة أشكال السلوك التي يسهـل عليه بلوغها، وهذه هـي الخطوة الأولى في طريق إيجـاد الأدوات واستعمالها بشكل مستقل..وهي الخطوة التي يخطوها الطفل في نهاية السنة الأولى من عمره.

منهج الدراسة

منهـج الدراسة من أهم الموضوعات التي يطرحها فيغوتسكـي في كتابه إذ يرى أن تبدأ الدراسة الجديدة من البحث عن المنهج ومعالجته. ويمكن التعبير عن فكرة كمدخل جديد إلى المشكلات العلمية، تقود إلى مناهج وطرائق جديدة في البحث، إذ إنَّ موضوع البحث ومنهجه يرتبطان ارتباطا وثيقاً. (ولذا فإن البحث يكتسب مظهراً ومساراً آخرين حينما يرتبط بإيجاد منهج جديد ملائم للمشكلة الجديدة، وفي هذه الحالة يختلف المنهج اختلافاً جذرياً عن تلك الأشـكال التي تستخدم الدراسة فيها مناهج عولجـت وأُقرَّت في العلم للخوض في مجالات جديـدة) ويضيف أن هذا الاختلاف يشبه الفرق بين المعادلات ذات المجهول الواحد، وذات المجهوليـن... والدراسة التـي يعنيها المؤلف هي معادلة ذات مجهوليـن. ويؤكد أن معرفة المنهـج والبرهان، تتطلب شرطاً لا بد منه لتوفيـر إمكانية إدراك جميع فصول هذا التاريخ بصورة صحيحة... (ولعل الوقائع التي نواجهها والقوانين التي نحاول الوقوف عليها، ستحدد بصـورة أساسية المنهج والطريقة اللذيـن بفضلهما يُحصَل على تلـك الوقائع التي تخضع لقانـون معيـن.)... والنقطة الأهم كما يراها المؤلف: (ولذلك فـإن الاعتماد الحقيقي على المنهج، وفهم علاقته بغيره من المناهج، والوقوف على الجوانب القوية والضعيفة فيه، وفهم البرهان المبدئي، وإقامة علاقة ثقة به، تعني إلى حد ما وضع مدخل علمي للعرض اللاحق لأهم مشكلات علم نفس الطفل من ناحية التطور الثقافي)... ويشير المؤلف في هذا المجال إلـى أن علم النفس القديم قد أقام التجربة من الجانب الصوري... والاعتراف بهذا لا يلغي البتـة الحدود بين علمَيّ النفس القديم والحديث، أو التقليل من الشأن المبدئي للاختلافات بيـن بعضـ الاتجاهات والمناهـج السيكولوجية، ولا يعني ذلك سـوى أن إدخال المنهج إلى علـم النفس من منهج العلم الطبيعي وروحه. ولعل البدايات العامة للمنهج التجريبي، تكونت بادئ الأمر في مجال السيكوفيزياء والسيكوفيزيولوجيا، حيث تتوضع الجذور التاريخية لعلم النفس التجريبي... وقد وجد العالم النفسي (فوندت) جوهر التجربة السيكولوجية في تغيّر

المثير المادي الذي يستدعي تغيّراً في العملية النفسية المرتبطة به مباشرة، وفي التسجيل الموضوعي قدر الإمكان للتجليات الخارجية لما يُستدعى من عمليات نفسية.

ويبقى تحليل الأشكال النفسية العليا من السلوك هو الشكل والهدف الأساسي الأول الذي يقوم به فيغوتسكي: (غير أن الوضع في علم النفس المعاصر، يضع بعض المشكلات، وفي مقدمتها مشكلة التحليل نفسه، قبل الاقتراب من تحليل المشكلات)... ففي علم النفس يطرأ أمام أعيننا تغيّر في الأسس المنهجية، نتيجة الأزمة التي تمس أساسه... وفي ما يتعلق بذلك فقد تكوّن وضع لم تعهده أكثر العلوم تطوراً: حينما نتحدث عن التحليل الكيميائي فإن كل شخص يتصور ما نعنيه بكل جلاء ووضوح، لكن الأمر يختلف كلياً عندما يتعلق الأمر بالتحليل السيكولوجي الذي يحمل بحد ذاته مفاهيم كثيرة جداً، ويتضمن التعريفات التي لا يمت بعضها إلى بعض بصلة في بعض الأحيان، بل أحياناً قد يقف بعضها موقفاً معارضاً إزاء بعضهم الآخر. ويرى فيغوتسكي أن تطور علم النفس المعاصر قد غير اتجاه التحليل وأهميته تغييراً جذرياً... ولعل النزعة إلى دراسة العمليات الكاملة والكشف عن البنى التي تتوضع في أساس الظواهر النفسية، تعارض التحليل القديم الذي يقوم على التصور الذري عن النفس... أما التطور المهم لعلم نفس السلوك بكل أشكاله، من الناحية الأولى، هو بلا شك، استجابة لسيطرة النزعة الفينومينولوجية الخالصة لعلم النفس القديم. وتتضمن بعض مظاهر علم نفس السلوك محاولات الانتقال من التحليل الوصفي إلى التحليل التفسيري. وهكذا لو أن نجمل ردَّنا بحركة الحالة الراهنة لهذه المشكلة، فإن علينا القول إنَّ اللحظتين اللتين ظهرتا في علم النفس القديم، وانشق عنهما علم النفس الحديث، قادتا إلى انشطار النزعتين الأساسيتين في علم النفس الحديث. ويؤكد المؤلف أن التطور المهم لعلم نفس السلوك بكل أشكاله، من الناحية الأولى، هو بلا شك استجابة لسيطرة النزعة الفينومينولوجية الخالصة لعلم النفس القديم، وتتضمن بعض مظاهر علم السلوك، محاولات الانتقال من التحليل الوصفي على التحليل التفسيري... ومن ناحية أخرى فإنه على مرأى منا يتشكل عدد من الاتجاهات السيكولوجية التي تعمل على وضع التحليل التفسيري كأساس للمنهج السيكولوجي، ومنها على سبيل المثال، بعض تيارات علم نفس السلوك التي حافظت في حقيقة الأمر على الطابع الذري لعلم النفس القديم، وتناولت كل العمليات العليا كمجموع، أو كسلاسل لعمليات أو استجابات أولية. ويرى المؤلف أنه من الضروري النظر عن كثب إلى الشكل الجديد للتحليل السيكولوجي الذي يعدّ أسلوب الدراسة الذي استُخدِم فيما بعد، تطوراً

لاحقاً له. ويتعامل التحليل البنيوي مع تلك العناصر الواقعية التي توجد بصورة موضوعية، إذ لا يجد التحليل مهمته في تمييز هذه العناصر فحسب، بل في الكشف عن الصِّلات والعلاقات القائمة بينهما، والتي تحدد بنية ذلك الشكل، وذاك النمط. ويؤكد المؤلف أنّ علم النفس الكلي قد توصَّل في الآونة الأخيرة إلى الشيء عينه... وقد لاحظ (فولكيلت) أن الصفة الأساسية للدراسة النفسية المعاصرة هي أنها موجهة نحو الدراسة الكلية... إلا أن مهمات التحليل تظل بالمقدار نفسه الذي كانت عليه في السابق. ويرى المؤلف أن النظرية السيكولوجية تغيّر فهم التحليل النفسي تبعاً للمدخل المبدئي العام إلى المشكلات النفسية.

ويرى المؤلف إنه بالإمكان وضع علامة على ثلاث لحظات مقررة، يعتمد عليها تحليل الأشكال العليا من السلوك. اللحظة الأولى: التفريق بين تحليل الشيء وتحليل العملية. فالتحليل السيكولوجي كان يتعامل دوماً على وجه التقريب، وحتى الآن مع العملية التي تخضع للتحليل بوصفها شيئاً معروفاً، وقد فهمت التشكيلة النفسية على أنها شكل راسخ وثابت ومعروف، ولهذا السبب سيطر منطق الأجسام الصلبة في هذا التحليل السيكولوجي حتى الآن، وتمت دراسة العملية النفسية، وتحليلها في المقام الأول كفسيفساء من أجزاء صلبة وثابتة حسب تعبير. ك. كوفكا.

وفي النهاية نقول: إن علم النفس بحر واسع مترامي الأطراف، وفي كل يوم قد يفاجئنا بدراسة جديدة واكتشافات جديدة.

❁ ❁ ❁

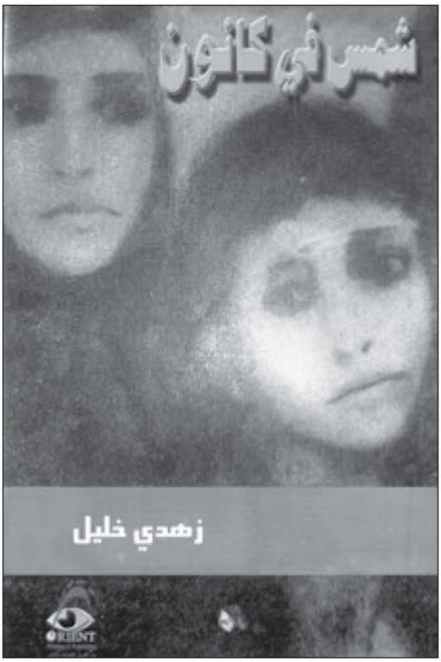
قراءات

شمس في كانون لـ زهدي خليل

في شعريات الرجاء

أحمد علي هلال

الشعر حارس الدهشة بانفتاح عوالمه ليس على المتخيل والمحلوم به فحسب، بل بما تلتقطه الحواس الرائية لتنضده في خطابه، الذي يقوم على تعاضد المرجعيات الثقافية وما بينهما، خطاب يواسي بالقلق النبيل كل اللحظات المسروقة، والهاربة من الذاكرة، وإذ يفعل الشعر فعلته في استعادة الزمن، لا ليرممه ويملأ فجواته المحتملة، بل ليؤثث في الوجدان بقايا الروح، في جدليات التضاد ومفارقة ما هو موجع حدَّ النزف الباهر، نسائل الشعر هنا في غير وظيفة له بدءاً من الانتباه ووصولاً إلى ما تعنيه خصوصية شاعر يعبر أزمنته ليكتب الممكن ويبوح في المتاح، وهو إذ يفعل ذلك يحمل قصائده إلى زمن جديد،



ولـم يعد هنـا تعبير الماضي بما مضـى فحسب، بل بما يؤسس من فـرادة صوت اشتق عبـر الزمن محكيه-محكـي الوقائع المضمرة والخيبات المنصرمـة والمشتعلة في الذاكرة خـارج رمادها، وما أقرينا إلى أن نعاين الأثر بالأثر تناصاً عابراً للغة حينما تستدعي ذاكرتنا الثقافيـة ملحمة الشاعر الإنكليـزي (إليوت) في الأرض اليباب، لـكأن اللغة تتراسل بخفي أشيائهـا وشيفرات سردياتها، لتذهب بنا إلى ضفة (جون ملتون) في الفردوس المفقود، لكن «شمسـ في كانون» هذا العنوان الكنائي والحاكم على النصوصـ استشرافاً وتوريةً، وبوصلةً لقصائـد تدونها الذاكرة وتفيضـ بها أنا الشاعر المنخطفة إلى مرويـات الرجاء وشعرياته المتدفقـة كما نهر يجري بلا ضفـاف، إلى مستقر له، وهو المحايـث لجماليات القول لعل الحـزن أوسطها، كما العودة بتاريخ مـا انقطع (تدويناً) ليصبح الشعر هنا أشبه بتاريخ جديد يعيـد أنسـاق الحكاية بأحداثها المضمرة، لكن ببثها المعنى الـذي ينوس بين شعرية الدوال والقيـم المضافة لقول يختزن تاريخه الخاص ويتوهج به، لتصبح (الخمسين) عاماً على زمن مرور هذه القصائد أقرب إلى المنجم الذي يُعاد به اكتشافها وتأملها في حواملها الاجتماعية والتاريخيـة (سنوات الوحدة السوريـة المصرية، والانفصال) وانكسـار دفء الأحلام وزمن الخيبات الكبرى.

في هذا السياق الذي يحمل غير دلالة تاريخية ليفضي إلى الدلالات الشعرية، بوصفها المعـادل الموضوعـي، كما الرؤيوي وليسـ انعكاساً ذاتيـاً، بقدر ما هـو تأسيس للحظة الاستشراف من جديد على إيقاع الذاكرة وخفقها، بهذا المعنى ثمة ما يؤسس لسيرة عابرة للسيرة، لكأنها سيرة الذات الشعرية وهي تتنقل بين أزمنتها الخاصة لتشتق لها زمناً جديداً خارج جغرافيا القول الشعري، وخارج سياج الشوك والملح قبضاً على شعرية الرجاء، ولعل ذلـك لا يتأتى إلا انطلاقاً من صيرورة الجدليات التي تماهت في ديوانه «شمس في كانون» من العام إلى الخاص، ومن الخاص إلى العام، كل ذلك يشي بشواغل الذات المبدعة وكيف تشـكل موقفها من العالم، وهذا الموقف في إنتاجيته لرؤيـا ستبدو أكثر انفتاحاً في تواتر ذلـك المحلوم به الذي ارتطم بصخرة الواقع، واشتبك مع احتدام أزمنته لا ليصطفي خيبة هنا، بل ليبـث وجداناً شعرياً باذخ التشكيل، بحداثة يانعة راحـت تجلياتها وتبدياتها تجلو خصائـصـ أسلوبية وذاتية، فضلاً عـن استشرافها آفاقاً في التنوير: (**آه.. يا أمساً بما كان اكتفى/ شعشع التنوير في جنبيه حيناً وانطفا/ يا بيوت الهرج يا حضناً ثرياً مترفاً/ أوقف التدمير قبل الانهيار**).

تفيض لحظة الشاعر زهدي خليل بما يلونها من فضاءات الزهو وأجواء انتصارات خلت، ومواعيد نامت على حلم وانداحت «**للذي يأتي ليحيا.. ثم يحيا**».

ويجهر بانكشاف حدوسه: (**أيها الباكون في دنيا من الهم/ وسحر الآخرة/ يا أنيناً خافتاً كاليأس/ محروقاً بنيران العذاب/ يا نجوم الثلج يا طهر السحاب/ ما الذي يبقى على الأرض ويقوى/ غير ريح قاهره**).

في تراجيديا الحلم وانداحه، تراجيديا الانتظار يظل الشاعر زهدي خليل في جهره الصريح ما بين التشاؤم والأمل، في منحى فلسفي يستعيد فيه وجوديته، وذلك الجهر الذي يواسي ألماً خفياً وأنيناً ناحلاً يقول: (**لا صباحات ولا شمس تضيء/ لا ولا حتى دم في دمكم/ إنها الأحلام في أمجادكم/ نامت وما عادت تجيء**).

إنها شعرية الرجاء المستنبتة من زخم الألم، لكنه الألم الذي يسفر عن رؤيا تطيفها اللغة في حقول دلالاتها المشعة، فهي تموسق مرافئها، وتتسع لتبث تلك الشعرية داخل نصوصها وخارجها لتشي بجملة من المضمرات النصية والتي تقاربها أنا الشاعر لتصطفي منها قولاً شعرياً، يختزن أزمنته ليبوح بها، في خطابات عابرة لها، داخل أنساق المحكيات الشعرية المتلبسة أزمنتها الخاصة، لتكتمل بوشي الجراح وباستنبات الوهج من حقول الرماد: (**أحس في جوانحي حريقاً/ وخنجراً يجرح الجفون/ يرتوي من نبعة العروق/ تناثرت على المدى مواسمي وأنت الجراح/ يا فرحة الرماد يمتطي جوامح الرياح/ يا بهجة الألم/ يشك في القرار، يا توجعي، يبارق السأم يشق في العدم/ طريقي التي حسبت أنها ستبلغ الشروق/ فأرست الشراع**).

زمن التوهج

في محكيات الأزمنة يفيض الشعر بأسئلته وتوجسه وارتيابه مشكلاً تمائمه صوب نهايات، مستنهضاً منها البدايات، وتارة يعود بشجي الخطاب إلى العلاقة مع الإنسان والأشد خصوصية الأم: (**كلما تذكرت أحزانك الضاحكة للزمن/ بل أخمد نيران شؤمي/ لأحيا رغباتك الطيبة/ مقدساً يومي**).

لغة عابرة للجنس الإبداعي، في كشفها وانفتاحها وشعرية دوالها، لكنها شعرية الألم كيف تجوهر الذات الشاعرة لتفتح على أقانيم الحياة والنهايات دون أن تكتفي بتراجيديا سردياتها، سرديات الوحشة والفقد والتوجس، لتحيل إلى ما هو أبعد في مدارات الرؤيا: (**لعل الحياة**

تعود ويعلو/ مع الصبح صقر يشق الديم/ حرام على حومة العاصفات/ من الريح طير مضاع الشمم).

أقانيم البراءة

على نحو يفضي إلى حساسية القول الشعري ويجذب له أزمنة اليباب، في خصوصية التراسل الإبداعي ما بين يباب إليوت ويباب زهدي خليل، نقف على أزمنة طليقة يعود فيها الشعر ليؤسس الحلم من جديد، وليطل على التفاصيل القريبة والبعيدة، لكنها تفاصيل (**العشب والطل والصباح وبوح العبير**)، وفي متنها يجهر الشعر بألوان النضال والكفاح، وأفعال مقاومة الروح لأزمنة اليباس في امتداح العمل وهو خلاصة البناء، يبثها الشعر قيمة مضافة ويرسيها كواحدة من حقائق الإبداع: (**إلهي سألتك عمّر بلادي بأيدٍ تحب العمل/ بأيدي البناة/ من الحارثين بطون التراب/ بأهدابهم، كي تطيب الحياة/ وتزهو فوق الشفاه -إلهي- غصون الأمل**).

الأمل حينما يتنكبه الشاعر في دروبه الوعرة، وفي استنكاه تاريخه الخفي، هو لا يعاند اليأس وضروبه، بقدر ما يجترح للذات خصوصيتها مستشرفاً (شمس في كانون) ثمة سماء ضاحكة، وأطفال في غيبوبة أحلامهم الوردية، وللمطر أغانيه التي لا تموت على الرغم من أن الشاعر زهيدي خليل يضاعف أسئلته الحارقة العابرة لأزمنتها بجرعات الألم المضرج بالرجاء: (**إن حقولنا في نيسان محمرة كالدماء/ جرداء كوجه الموت/ أواه ما أقساك يا سماء كانون العقيمة/ وما أظلمك أيتها البروق النائمة في زوايا الأفق**).

شعرية الاستشراف

لا ينتهي القول الشعري المحايث لأزمنة بعينها، من أن ينفتح بدلالاته على ما أفقر الروح ورزحت تحت أعاصير عذابه أجساد ورؤى وكلمات، ورحلات مع الموت لونت تلك المساءات وانداحت قوافلها، لكنها في المطلق الأبدي هي من سارت على رمال الفناء، لكنها توسلت غدها لتستبقي بقية الأعمار وتقيم لوهج البدايات كل الأمداء، يفعلها الشعر بمصاحباته النصية، وشيفرات محكياته السردية، ليظل النص علامة على تلك الحضورات التي تعيد تأثيث الروح في الأزمنة الأخرى وتأبيد الحكايات صوب خلود لا يكتفي برجع الصدى، بل هو من شكل تلك الإرهاصات في سياقاتها التاريخية والاجتماعية والفكرية، محمولاً على استعارات الأزمنة والأشياء، ولعل تلك الحوامل الرمزية التي شكلت معادلات ذاتية وموضوعية

وجماليـــة، سوف تحمـــل كل قلق الشاعر إلـــى أن يشي مختتماً تلك الرحلـــة في مدونته إلى معاندة الموت بالحياة وإشاعة ثقافتها -ثقافة الحب- (**أنا من أخصب الدنيا وأرسى/ بالقلوع الخضـر فـي بحر التشـارين/ وأعطى من ضـيـاء العين/ مـا أغنى مدى الظلمـات بالرؤيا/ أحبيني**).

ثيمة الحب في شعريات رجائها وانخطافات أزمنتها، ما بين التقابلات الدلالية (**الطوفان، قاييـن، دليلـة**)، هـــي من تعلل نزوع الشاعر إلـــى استنبات ثقافة الحياة، ولتبقى (**شـمس في كانـون**) تلك المدونة في استحضـــار كل أزمنتها الجديدة علامة لغوية تحيل إلى غير علامة تستنهضها أفعال التلقي والتأويل، وأفعال الانزياح لما يجعل من اللغة الشعرية، كشفاً لا تغيم فيـــه الرؤى، بقدر ما تجهر بخصوصيتها المتعالقة بوجـــدان جمعي سيظل تأسيساً (**لمرافئ الشمس**)، وبتعاقب الأزمنة يغتني الشعر بمؤثراته الدالة على الحضور لا الغياب.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

جمرة الماء



كتاب نقـــدي جديد للكاتب «طلال سالــم الحديثي» تحت عنوان «جمرة الماء»، صدر حديثاً عن دار «العرّاب» بدمشق.

الكتـــاب كما جاء فـــي عنوانه الثاني، هـــو: «مقاربة ذوقية نقدية في منجز الشاعر فائز الحداد».

يفتتـــح الناقد «طلال الحديثـــي» كتابه بما أسماه (مقدمة ليســـت كالمقدمات) من كتاب «وحـــي القلم» لمصطفى صادق الرافعي، يقول فيها:

«والشعر في أسرار الأشياء لا في الأشياء ذاتها، ولهذا تمتاز قريحـــة الشاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية التي تصبغ كل شيء وتلونه لإظهار حقائقه ودقائقه، حتى يجري مجراه في النفس ويجوز مجازه فيها. فـــكل شيء تعاوره الناس من أشياء هذه الدنيا فهو إنما يعطيهم مادته في هيئته الصامتة. حتى إذا انتهى إلى الشاعر أعطاه هذه المادة فـــي صورتها المتكلمة. فأبانت عن نفسها في شعـــره الجميل بخصائص ودقائق لم يكن يراها الناس، كأنها ليست فيها». (ص٥).

يقول «الحديثي» في دراسته النقدية هذه عن الشاعر «فائز الحداد»:

«لن يكون سهلاً أن تقرأ شعر فائز الحداد بذائقة «المعتاد» الذي تقرأ به غيره من الشعراء الذين يكتبــون بمجانية الاعتياد، وهذا بعينه ما أثمــر ذلك الهمس المتجني الذي تقابل به قصيدة فائز من أولئك المسكونين بالتقليد والمباشرة والتلقائية أو مجانية التأثر» (ص٢٣).

وكعينة من شعر فائز الحداد، نقدم مقطوعة بعنوان «قبلة»:

لـي قـبـلـة يـجـري بـنـابـضـهـا دمـي
فـيـحـجّ لـلـثـغـر فـي طـواف الـمـبـسـمِ
أعـمـى ولـكـن الـرضـاب يـقـودنـي
لـلـثـغـر يـا ذات الـرضـاب الـمـضـرمِ
عـذار إذا أبـصـرت فـيـكِ بـقـبـلـةٍ
أنـا دونـمـا الـعـشّـاق أبـصـر فـي فـمـي
تـتـقـادح الـشـفـتـان خـلـت كـأنـمـا
فـجـرٌ بـثـغـرك قـد أطـاح بـأنـجـمـي

الوقت



صـــدر حديثاً في دمشـــق، الرواية الأولـــى للكاتبة «هدى فاضل» بعنوان «الوقت».

تهدي الكاتبة باكورتها الأدبية: «إلى زوجي حبيبي محمد... ودائماً إلى وطني الغالي سورية).

يبلغ عدد صفحات «الوقت»، الصادرة عن الهيئة العامة السورية للكتاب (٣٢٠ص، ٢٠سم)، ونقرأ على غلافها الأخير مايأتي:

«بأسلوب سرد دائري بارع تنطلق الرواية من معرض للصور الضوئيـــة لتنتهي في المكان نفسه، لكـــن بعد أن ترسم الحياة وتشـــكل الواقع من جديـــد. كما يعيشهما الإنســـان في سورية الأزمـــة، فرداً ومجتمعـــاً. راصدة خلال ذلـــك عجائب الواقع وغرائب تلـــك الحياة من قتل ودمار، خطـــف واغتصاب، آلام ومعانـــاة، تشـــرّد وضياع، مصائب وكـــوارث مما لم تعرفه أشد الحروب فظاعة فـــي العالم. وكل ذلك بأسلـــوب الإلماح والإلماعات بعيداً عـــن التقريرية والمباشرة وبطريقة لا يملك القارئ إلا أن يتعاطف معها»، طريقة فيها كثير من التشويق والإمتاع اللذين يجعلانه يتابع حتى النهاية قصة عاشقين عنيدين مكابرين، في واحدة من عجائب هذه الحياة وغرائبها. فمن تحبه ليس لك، ومن لا تحبه لك».

لئـــن كانت «الوقت» هـــي الثمرة الأولى التي أينعت في شجرة إبداع «هـــدى فاضل»، فحسبها أنها التمت أعطافها، على غير لمحٍ وفوحٍ وبوح، يشي بعافية الأم: أدباً... وثقافة... وملاحة.

قدس أقداسكِ يا بنتُ...

بالعنوان أعلاه وسم الشاعر «إبراهيـــم فهد منصور» مجموعته الشعرية، الفائزة بالمرتبة الأولى، لجائزة نزار قباني للشعر عام (٢٠١٧م)، التي نظمتها وزارة الثقافة في سورية.

صدرت المجموعة هذا العام (٢٠١٩م)، عن الهيئة العامة السورية للكتاب، في (٢٤٤ص، ٢٠سم).

عبر أشعار تمتح من أعماق المكابدة، وإيقاعات مشاعر وأحاسيس، تمتد إلى غير بحر وتفعيلة ونثر، حاول الشاعر إبراهيم فهد منصور، تظهير بعض مواجعه ومواجده وتباريح روحه في مباضعة الحياة.



من مجموعته قصيدة «الهلاك الجميل» التي يستهلّها بها:

لا أريد من الشعر غير الهلاكِ
على ضفة القلب
تلك التي لا أرها إذا لم أُجذّف بنهر امرأة!

.

لا أريد من المستحيل سوى ممكنٍ
لا يجيء بغير التأمّل فيها
وحلم الوصول إلى جنةٍ... مُرْجَأَهْ!

للشاعر قبل مجموعته التي بين أيدينا، ثلاث مجموعات شعرية:

- **إله من طين، (اتحاد الكتّاب العرب بدمشق).**
- **تاء التأنيث الغائبة، (دار بعل للطباعة والنشر).**
- **أجساد شائكة، (اتحاد الكتّاب العرب بدمشق).**

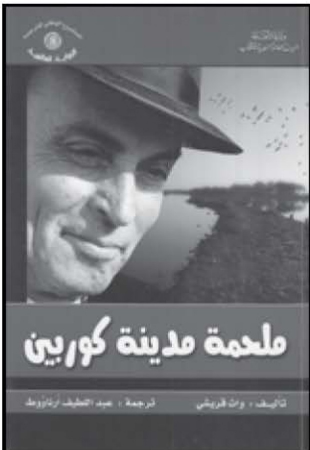
ملحمة مدينة كوربين

صدر مؤخراً عن الهيئة العامة السوري للكتاب في دمشق، كتاب جديد تحت عنوان «ملحمة مدينة كوربين». تأليف «واث قريشي» وترجمة «عبد اللطيف أرناؤوط».

وقد جاء على الغلاف الأخير للكتاب الذي يقع في (١٣٢) صفحة من القطع الوسط:

«ربما تكون ملحمة هذه المدينة «كوربين» مثالاً حياً، يسطّر على منواله أدباؤنا ملاحم مدن سورية عديدة كتبت بدماء وتضحيـــات أهلها والمدافعين عنها أو محرريها من الإرهاب الهمجي الذي حاول غزو بلدنا كما فعلت الجحافل النازية والفاشية في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية».

لقد حظيت مدينة كوربين بمبدع - واث قريشي- صور بطولاتها ومجد ناسها العاديين الذين ارتقوا في تلك اللحظة التاريخية إلى مصاف الأبطال. وحظي القارئ العربي بمترجم قدير نقل ذلك السفر الكفاحي على نحو يمتّع القارئ بمشاهد الصراع الإنساني ضد العدوان والذود عن حياض الوطن.



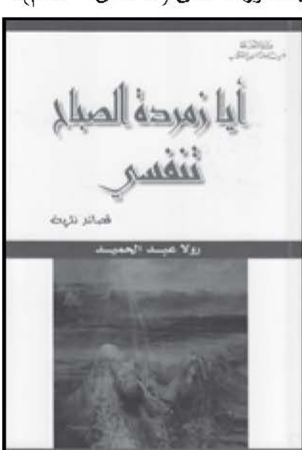
عسى أجيالنا تقرأ ملاحم مدنها البطلة في مستقبل الأيام».

- «واث قريشي»: كاتب ألباني، من أعماله المترجمة إلى العربية:
  - عرس ساكو.
  - ملحمة مدينة كوربين.
- «عبد اللطيف أرناؤوط» كاتب ومترجم، من أعماله في الترجمة:
  - الحصن.
  - صيف لن يعود.

أيا زمردة الصباح تنفسي

- المجموعة: أيا زمردة الصباح تنفسي.
- الشاعرة: رولا عبد الحميد.
- الناشر: الهيئة العامة السورية للكتاب.

صدرت حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق، مجموعة شعرية جديدة، هي الثالثة للشاعرة رولا عبد الحميد، بالعنوان المثبت أعلاه. تتألف المجموعة من قصائد نثرية، موزعة على (١٩٢ص، ٢٠سم).



من عناوين قصائد المجموعة:

(لا بدّ أن يأتي ونغدو بخير، وأنت وأنا قصيدتان مبحرتان، وطفلة أنا والنور بعيد، ولكنك رميت بعصاك الغيمة، وأحب في سمائك أن أطير، وفي شهيق العتمة، وأمي... افتحي النافذة، وكيف روحي تعود، ودعنا نكن، وامنحني اسماً، وكيف أبقى؟، أبتاه، وسافر، وأسيل، ونعم، وخبئني، وأعود).

تتكون قصائد المجموعة، من سرديات شعرية تميل إلى الطول، وتعبق بوجدانيات وأشواق صاحبتها، المضرّجة بعذابات الفقد والفراق.

وقد اخترنا لكم من القصائد واحدة عنوانها «بركة الماء العذب»:

في قلبي
تعتريها السكون
وشرياني البنفسجي
يميل يسكب فيها الملح
ولا يذوب الملح
بل يهوي إلى أسفل البركة
ويشتعل...
أغمض عيني...
وأستمع إلى صرير الاحتراق
بهيبة ووجل...
وحيرة ووجد...
كل أمانينا بالانطفاء
مجرد وهم...

سحر القدس بين الحروب والأسفار



بالعنوان أعلاه، رأى النـــور كتاب جديد في دمشق هذا العام (٢٠١٩م) ضمن الإصدارات الخاصة.

«سحـــر القدس بيـــن الحـــروب والأسفـــار» لمؤلفته «نجلاء الخضراء»يقــع في (١٧٢)صفحة من القطــع الكبير، ويقسم إلى أربعة فصول. وقد حمل الغلاف الأخير للكتاب تعريفاً بمضمونه، نقرأ فيه:

(تحدثــت الأوراق في هذا الكتاب عن مدينة القدس العريقة وأهم المنشآت الدينية الباكرة المسيحية والإسلامية، أمّا الفصل الثاني فرسم رؤيـــة كل من رآها أو سمع عنها وسحره بها أيّاً كان الرائـــي صديقاً أو عدواً. فكان إلقاء الضـــوء على أول الهجرات والحملات إلى القدس وتحدث الفصل الثالث عن أحاديث أوائل الرحّالة المقدسيين والعرب والرحالة الغرب عنها، وعن إعجابهم واندهاشهم بمعالمها ومقدساتها أمّا الفصل الرابع فكان عن المستشرقين وأهدافهم وأساليبهم، كتابة كانت أو رسماً، وفي كلا الحالتين، لم يستطيعــوا على الرغم مـــن كل محاولاتهم، بوسم مدينة القدس وسمة غربية، فالقدس عربية وستبقى عاصمة فلسطين الأبدية).

وقد زوّد الكتاب بفهارس ثلاثة:

١- فهرس المراجع.

٢- فهرس الموضوعات.

٣- فهرس الصور.

سحر عانق الأبدا



«سحر عانق الأبدا» للشاعرة «مرام دريد النسر» هي إحدى المجموعات الشعرية الثلاث، التي فازت بجائزة نزار قباني للشعر، في مسابقة وزارة الثقافة السورية عام (٢٠١٧م).

جاءت المجموعة الصادرة العام الجاري في دمشق (٢٠١٩م) في (١٣٦ص، ٢٠سم) وثلاثة عناوين داخلية:

- لا بد نبنيها.
- ولادة الروح.
- ملاذ نفسي.

من أجواء مجموعة «سحر عانق الأبدا»، هذا المقطع من قصيدة حملت العنوان عينه، افتتحت به الشاعرة المجموعة، وأثبتته على غلافها الأخير:

لله درُّك من حلمٍ أضاء غدا
واستعذب العيش في أرضٍ تموت سُدَى
لله درُّك من بوابة عرجتْ
منها دمشق إلى العلياء ذات مدى
ما أطيب الشعر في أنثى يحجُّ لها
كلُّ الأنام ويسقي تربها بردى
من قاسيون يمدّ المجد أجنحةً
والشمس تنشر في الأرجاءِ معتقدا
من غوطتيك يفوح العطر كيف لنا
ألّا نذوبِ بسحرِ عانق الأبدا؟!

تُعبّر مرام النسر في أشعارها عن أحاسيس مرهَفة رقيقة، تضنيها مقاساة الفراق والفقد والغربة، وتثقلها هموم الوطن والمجتمع.

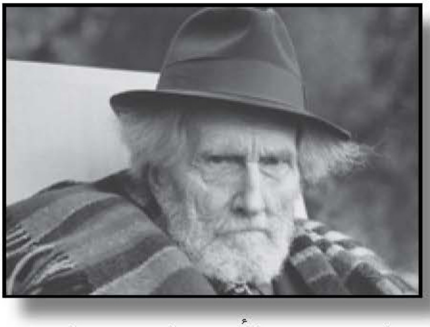
المجموعة التي بين أيدينا، هي الثالثة للشاعرة، بعد مجموعتيها: «البيان» و«مراميات».

❀ ❀ ❀

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

عزرا باوند الشاعر الذي يعرف الدروب...



«أناشيد بيزا» مجموعة قصائد كتبها الشاعر الأمريكي عزرا باوند (١٨٨٥- ١٩٧٢م). في أثناء مدّة احتجازه في برج بيزا في إيطاليا على يد القوات الأمريكية التي اعتقلته بتهمة الخيانة العظمى.

في عام (١٩٤٩م) وبعد بضعة أعوام من انتهاء الحرب العالمية الثانية قررت لجنة تحكيم جائزة بولينغن الأمريكية منح الجائزة لباوند، وكان آنذاك الشخصية الأدبية الأكثر إشكالية وإثارة للسجال والخلاف على الأصعدة الجمالية والنقدية والأخلاقية وزاد في جسارة القرار وحساسيته أنّ الجائزة مُنحت للشاعر عن مجموعة «أناشيد بيزا». وكانت لجنة التحكيم التي منحت الجائزة لباوند تضم ثلّة من كبار رجال الأدب والنقد في ذاك العصر مثل ت.س. إليوت، روبرت لويل، و.هـ. أودن، وكونراد إيكن، وإثر ذلك تولّد نقاش حول نتاج باوند الشعري، من مثل علاقة الشعر بمواقف الشاعر، وعن موقف باوند المؤيد للفاشية والمعادي لأمريكا.. وقد تعرض باوند للتعتيم من خصومه الذين اتهموه بالعداء للسامية.

باوند شاعر كبير ويعد أحد أبرز زعماء الحداثة الشعرية العالمية والشخصية الأكثر تأثيراً في الأدباء والشخصيات والتيارات الأدبية، وأساليب الكتابة على امتداد القرن العشرين بأسره. لقد كان

لــه تأثير على شعــراء كبار منهم ييتس وأودن وإليوت الذي أهداه قصيدتــه الأشهر «الأرض اليباب» وكتب إليوت في الإهداء: «إلى الصانع الأمهر» عزرا باوند.

وفــي مقال مثير بعنــوان «التفوّق المنفرد»، كتب إليوت: «إنّ امــرءاً يبتكر إيقاعات جديدة هو امرؤ يوسّع حساسيتنا وينقيها؛ وتلك ليست مسألة «تكنيك» فحسب. ولقد حدث أنني، في السنوات الأخيــرة، أخــذت ألعن السيد باوند مراراً، فلم أعد واثقاً البتة مــن أنني أستطيع نسب شعري إلى نفســي: كلما شعرت بالرضا عن ذاتي، أجدني أردّد بعض الصدى من إحدى قصائد باوند»! كذلك أضــاف إليوت: «إنّ باوند مكّن عدداً من الأشخاص من بينهم أنا نفسي، من تطوير حسّهم بالشعر، ومــن ثمّ هو حسّن الشعــر من خلال الآخرين كما من خلال نفسه. وليس فــي وسعي أن أفكّر بأي شخصــ كتب شعراً، من أبناء جيلنا والجيل التالــي، دون أن يكون شعره (إذا كان جيداً) قد تحسّن عن طريق دراسة باوند».

كان باوند شخصية فريدة تجتمع حوله قامات أدبية عالمية وتكِنُّ له كل التقدير وتحفظ له مكانته الرائدة في الثقافة والنقد والأدب وطريقة في فهم الأدب، فكانت له صداقة مع الدادائيين، ومع جيمس جويســ، وإرنست هيمنغوي وجروتر شتاين الذين وقفوا إلى جانبه في مدّة اعتقاله من عام (١٩٤٥م) وتعرضه لانهيار عصبي ونقله إلى مصحة عقلية.

رفعت عنه المحاكمة وأطلق سراحه عام (١٩٥٨م) بعد سلسلة من حملات التضامن التي نظمتها هيئات ثقافية وشخصيات أدبية من كل أنحاء العالم.

وعاش في عزلة حتى وفاته وقد ترك أكثر من ٥٠ عملاً بين شعر وترجمات شعرية وكتابات نقدية وفلسفية وجمالية.

بورديو يحاور غونتر غراس

ضريبة الوقوف إلى جانب الخاسرين

فــي حــوار فريد من نوعه جرى عــام (٢٠٠٢م) بين الفيلسوف وعالم الاجتمــاع الفرنسي «بيير بورديو» صاحب كتاب «بؤس العالم» والروائي الألماني «غونترغراس» الحاصل على جائزة نوبل.

بــادر غراس مازحاً بالقول: «من غير المألوف في ألمانيا جلوس عالم اجتماع وكاتب معاً. يجلس الفلاسفــة فــي ركن، ويجلســ علماء الاجتماع في ركن آخــر. في حين يتشاجــر الكتّاب في الغرفة الخلفية. إنَّ نوعية الحوار الذي نجريه هنا نادر الحضور. ولكن عندما أفكر في كتاب «ثقل العالم» أو في أحدث كتبي «قرني» أرى قاسماً مشتركاً بيننا، كلانا يروي قصصاً من القاع، نحن لا نخاطب الناس



غونتر غراس　　　　بيير بورديو

بطريقة متعجرفة أو بطريقة المنتصر. كلانا سيِّئ السمعة في مهنته، لأنه يقف إلى جانب الخاسرين، المهمشين والمنبوذين خارج المجتمع.

يقول غراس لـ«بورديو»: السؤال الذي يتبادر إلى الذهن؛ حول منهج علم الاجتماع بشكل عام. لا وجود لروح الدعابة في ذلك النوع من الكتب. كوميديا الفشل التي تلعب دوراً كبير في قصص غائبة عن تلك الكتب، وكذلك الأشكال العبثية الناجمة عن تقابل الأشياء... كيف نفسِّر هذا الغياب؟

يجيب بورديو: قد تكون عملية تدوين التجارب مباشرة من أصحابها، تجربة غامرة في حدٍّ ذاتها: فمن غير الممكن البقاء على الحياد، وقد شعرنا بضرورة حذف العديد من الحكايات لأنها كانت جارحة جداً وملأى بالألم والأشياء المؤثرة.

يوضح غراس لـ«بورديو»: عندما أقول روح الدعابة أعني أن المأساة والملهاة ليست تعريفات حصرية، فالحدود بين الجانبين مائعة.

– أردنا أن يرى القراء العبثية في حالتها الخام، لا في شكل مصقول. وأحد التعليمات التي أصدرناها لأنفسنا كانت ألا نلجأ إلى التعبير الأدبي. كان الأمر يقضي بأن نكون مباشرين بأقصى ما نستطيع من القسوة، لنعيد إلى تلك القصص ما تنطوي عليه من عنف غير مألوف وغير محتمل. أردنا نزع الأدبية لنكون أدبيين بطريقة أخرى. كان لدينا أسباب سياسية أيضاً: اعتقدنا أن العنف الذي جلبته السياسة الليبرالية الجديدة في أوروبا وأمريكا اللاتينية وكثير من بلدان أخرى، كبير إلى حد أننا لا نستطيع القبض عليه بالتحليل المفهومي المجرد. إن ما يوجهه من انتقادات إلى السياسة الليبرالية الجديدة لا يوازي نتائجها الوخيمة.

– أنتَ كعالم اجتماع وأنا ككاتب، من أبناء التنوير، الميراث الذي يوضع موضع التساؤل في الوقت الحاضر، كأن عملية التنوير قد فشلت أو جرى اختزالها أو كأننا نستطيع الاستمرار من دونها، لا أوافق، أرى نقائص، تطورات ناقصة في عملية التنوير، الحط –على سبيل المثال– من شأن العقل

لصالح ما هو متاح تقنياً. لقد ضاع على مرّ العصور كثير من أشكال التصور الموجودة منذ بداية التنوير، وكانت روح الدعابة من بين الأشياء الضائعة، «كانديد» فولتير و«جاك القدري» لديدرو... أعتقد أن من بين العلامات التي تدل على خروج قطار التنوير عن سكته نسيان كيفية الضحك، الضحك رغم الألم، ضاعت ضحكة المهزوم المنتصرة في عملية التنوير.

- ولكن ثمة صلة بين هذا الإحساس بفقدان ميراث التنوير والانتصار الكوني للرؤيا الليبرالية الجديدة كثورة محافظة، ثورة غريبة تُعيد إحياء الماضي، لكنها تقدم نفسها بوصفها تقدمية. تحوّل النكوص نفسه إلى شكل من التقدّم. وهي تفعل ذلك بكفاءة عالية إلى حد يبدو معه معارضوها كشخصين من الطراز القديم، كمرتدين، ومن دعاة الماضي..

- ديناصورات؟!

- بالضبط، هنا تكمن القوّة العظمى للثورات المحافظة، الإحياء التقدّمي للماضي.

انتهاء زمن اليمن السعيد!...



كلمة «اليمن» في اللغة تعني الجنوب، أي جنوب الجزيرة العربية وكلمة «الشام» تعني الشمال، شمال الجزيرة العربية، وفي جنوب وشمال الجزيرة العربية توجد تربة زراعية خصبة، ومياه (أمطار غزيرة في اليمن، وأنهار في العراق والشام)، إضافة إلى المناخ المعتدل. وقد نشأت حضارات عمرانية في جنوب وشمال الجزيرة العربية منذ عصور موغلة في القِدَم؛ حضارة سبأ في اليمن، وحضارات حوض بلاد الرافدين في العراق القديم، والحضارة الفينيقية في الشام.

شيَّد أهل سبأ أكثر من خمسين سدّاً أشهرها وأكبرها كان سد مأرب في أرض الجنتين أو أرض قوم سبأ، الذي نشأت حوله حضارة عظيمة تداعت مع انهيار السد.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا انهارت حضارة سبأ؟

حضارة سبأ واحدة من الحضارات المشهورة في العصور القديمة والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم، ولا بد أنها كانت حضارة راقية، لم تكتشف كل أسرارها بعد، ولكن لماذا انهارت هذه الحضارة، وهل تمَّ ذلك فجأة؟

يرى الباحث الدكتور علي مصطفى محمود سليمان أنَّ هذه التساؤلات المشروعة لا توجد إجابة عنها، إذ يشكّل انهيار حضارات مصر والشرق القديم لغزاً لم يجد الدارسون حلاً له. وقد لاحظ دارسو الحضارات القديمة أن كلَّ الحضارات تنمو نمواً غير منتظم، فلكل حضارة اتجاهات معينة، وتهتم بأشياء دون غيرها، فتميل نحوها حتى تنمو تلك العناصر نمواً عظيماً، وفي الوقت نفسه تتأخر الحضارات في نواح أخرى، وأحياناً ترفض بعض العناصر رفضاً تاماً، وقد يؤدّي ذلك إلى انهيار الحضارة في آخر الأمر، ولا يُعرف سبب واضح لعدم التناسق في تطور الحضارات، فهل اهتمت حضارة سبأ بالفنون وبناء السدود وهندسة الري والزراعة ثم أهملت الجوانب العلمية والعسكرية والاجتماعية والسياسية... فكان ذلك سبباً في انهيارها، أو ساعد عليه وعجَّل به؟

هناك من المؤرخين من يعزو انهيار حضارة اليمن القديمة إلى تفجّر وانهيار سد مأرب، وقد كون لذلك دور، ولا بدَّ أن عوامل الوهن والضعف والدعة قد دبت في أوصال المجتمع السبئي عندما جنح أبناؤه إلى حياة الترف والرفاهية، ثم كان تفجّر السّد بمنزلة القشة التي قصمت ظهر تلك الحضارة، ومن العوامل الموضوعية والتاريخية أن الاضطرابات قد سادت في نهاية دولة حمير وانتشرت الحروب، وبدأ ظهور الأطماع الخارجية في اليمن بين الأحباش والرومان. وكان آخر ملوك الحميريين (ودولة حِمْيَر هي آخر أطوار حضارة سبأ) هو رجل اسمه أسأر، يثأر من العائلة اليزنية، عائلة (ذي يزن) واشتهر بذي نواس ويقال إنه اعتنق اليهودية وعذّب النصارى وأحرقهم في أخاديد حفرت لهم في نجران، وكان ذلك سبباً لغزو الأحباش لليمن بإيعاز من الروم، واحتل الأحباش اليمن سنة (٥٢٥م) وكانت أكبر كارثة حلّت باليمن في تاريخه.

من أين جاءت فكرة: حجر الفلاسفة وإكسير الحياة؟

ترجع جذور الاعتقاد في حجر الفلاسفة إلى عصور موغلة في القِدَم وذلك منذ أن عرف الإنسان الذهب وجدَّ في الحصول عليه واقتنائه. ومنذ القِدَم ترافق البحث عن حجر الفلاسفة والبحث أيضاً عن إكسير الحياة الذي أملوا منه أن يطيل الحياة ويعيد الشباب، وظهر هذا في الحكايات الهندية القديمة منذ الألف الثاني قبل الميلاد. وفلاسفة اليونان أيضاً قدَّموا تصورهم عن المادة التي تتكوّن منها الأشياء في الكون... واعتقدوا أنهم يقدّمون للبشرية المفتاح الذي يقودهم إلى الوصول إلى حجر الفلاسفة وإلى إكسير الحياة. وينسب إلى الإسكندرية أنها كانت أحد مراكز البحث عن الإكسير وحجر الفلاسفة في العصور القديمة.

وحجر الفلاسفة مادة أسطورية كان يعتقد أنها مادة صلبة، شفافة، خفيفة الوزن يمكنها أن تحوِّل المعادن البخسة إلى ذهب أو فضة.



وأما الإكسير فهو سائل أسطوري كان يعتقد أنه يعيد الصحة والشباب للإنسان، بل كان الاعتقاد السائد أن الذي يستحوذ على هذا الإكسير إذا شاء أن يطيل حياته، كان له ما أراد...

اعتمد فلاسفة اليونان على العناصر الأربعة: «الماء، التراب، النار، الهواء» التي يتكون منها كل شيء مادي في الكون. وتأثر العرب بالفلاسفة اليونان في هذا المجال، إذ انقسموا إلى فريقين في شأن تحويل المعادن البخسة إلى ذهب وفضة. يرى أحدهما إمكانية تحويل المعادن البخسة إلى معادن ثمينة وعلى رأسهم جابر بن حيان، والإمام فخر الدين الرازي، والطغرائي.. وذهب آخرون من علماء وفلاسفة الحضارة الإسلامية إلى رفض الفكرة رفضاً مطلقاً، منهم الشيخ الرئيس ابن سينا، وقبله أبو يوسف يعقوب الكندي وغيرهم.

وظل هذا الحلم الجميل يراود البشر منذ القديم، وربما حتى يومنا هذا، وفتح الباب لكثير من الحالمين والدجّالين لإنفاق المال من أجل الحصول على إكسير الحياة والمعادن الثمينة.

❁ ❁ ❁

هيو وولبول - ثيودور درايسر

قصتان:

البركة الشريرة – فيبة الضائعة

ترجمة : يوسف إبراهيم جبرا

اختيار وتقديم : ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المدير المسؤول
ثائر زين الدين

رئيس التحرير
ناظم مهنا

الإشراف الطباعي
أنس الحسن
التصميم والإخراج
ريما محمود
التدقيق اللغوي
أماني الذبيان
التنضيد
ابتسام عيسى

قصتان من الأدب العالمي

١- البركة الشريرة

للكاتب الإنكليزي هيو سيمور وولبول (١٨٨٤-١٩٤١م).

عرف وولبول ببراعة الخيال ورشاقة الأسلوب، والنزوع نحو التشويق في السرد القصصي والروائي، وهذا ما سيلاحظه القرّاء في هذه القصة المختارة، التي ترجمها إلى العربية الأستاذ يوسف إبراهيم جبرا، ضمن مجموعة مختارة من ثلاثين قصة من روائع الأدب في العالم صدرت بعنوان: «مياه في أعماق المدينة» عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (١٩٨٣م).

وضع سيمور وولبول اثنتين وأربعين رواية من أشهرها: «مستر بيرين ومستر درايل» عام (١٩١١م) و«الغابة المظلمة» عام (١٩١٦م).

٢- فيبة الضائعة

القصة الثانية للكاتب الأمريكي، القاص والروائي ثيودور درايسر (١٨٧١-١٩٤٥م) من روّاد الواقعية الأمريكية، عرفه القرّاء العرب من خلال روايته الرائعة

والضخمة «الأخت كاري» صدرت في الولايات المتحدة الأمريكية عام (١٩٠٠م)، وصدرت بالعربية عن وزارة الثقافة عام (٢٠٠٦م). وللكاتب عمل آخر تحوَّل مثل معظم أعماله إلى السينما وهو «ثلاثية الحلم الأمريكي» (١٩٣٢م).

القصة التي اخترناها هنا، تعبِّر عن أسلوب درايسر الواقعي، وتعبر عن مقدرته على تقديم الشخصيات المتوترة نفسياً، والتي تعيش في الحالات القصوى هذا ما يذكرنا بأدب الأديب الروسي دوستويفسكي.

هذه القصة أيضاً من ترجمة الأستاذ يوسف إبراهيم جبرا.

البركة الشريرة

هيو وولبول
بريطانيا ١٨٨٤-١٩٤١م

تنقَّل فوستر وهو غافل في أنحاء الغرفة، ثم مال نحو رفوف المكتبة منحنياً عليها قليلاً، وأخذ يقلّب الكتب ويتفحّصها بعينيه واحداً واحداً. وفي حين كان مضيفه يرمقه من الخلف ويرى عضلات عنقه النحيل نافرة فوق ياقته المنخفضة، فكّر في السهولة التي يستطيع بها دق ذلك العنق، وباللذة الشهوانية المنتصرة التي سيجنيها من فعلته تلك.

كانت الغرفة ذات السقف المنخفض الأبيض والجدران البيضاء مملوءة بشمس «أرض البحيرات» الناعمة وتشرين الأول شهر بديع في البحيرات الإنكليزية، إذ تتحرك ببطء في سمائها المخضبة بلون مشمشي شمس ذهبية غنية عطرة، تصبغ الإمساء بلون الياقوت والرمان. وترقد الظلال عندئذ كثيفة في أنحاء الريف الجميل بين رقع أرجوانية داكنة وأشكال مستطيلة فضية شفافة كنسيج العنكبوت، ولطخات كثيفة من الرمادي والكهرمان. وتمر السحب كسفن شراعية فوق الجبال تغطيها آناً وتكشفها آناً، وتهبط في آن آخر كجحفل من الإشعاع تقتحم منبسط السهول، ثم ترتفع فجأة نحو سماء زرقاء ناعمة وتنتشر برقة كسولة متراخية.

ألقى فنويك نظرة على ظهر فوستر وشعر بقرف ينتابه. فجلس مغطياً برهة عينيه بيديه. كان فوستر قد أتى إلى هناك متجشماً مشقة الطريق من لندن لكي يوضِّح موقفه. وكان فنويك أيضاً كفوستر يرغب من صميم قلبه في أن يضع الأمور في نصابها. لعشرين سنة على الأقل عرف فوستر، وطوال تلك السنين العشرين كان فوستر عاقداً العزم أبداً على تسوية أموره مع كل إنسان. لم يكن باحتماله أن يكون مكروهاً. ولشد ما كان يؤذيه أن يفكر به امرؤ بأي سوء. فهو يرغب في أن يكون كل أحد صديقاً له، ولربما كان ذلك أحد الأسباب في سير الأمور معه سيراً حسناً ونجاحه في الحياة، وهذا ما لم يحققه فنويك في حياته.

كان فنويك عكس فوستر في هذا المجال. فلم يكن يرغب في الأصدقاء، ولم يكن يبالي بأن يحبه أحد من الناس الذين، لسبب ما، كان يحتقر عدداً كبيراً منهم.

نظر فنويك إلى ذلك الظهر النحيل المنحني وشعر بركبتيه ترتجفان. سرعان ما سيلتفت فوستر إلى الخلف ويرتفع صوته العالي، الشبيه بصوت المزمار معلّقاً على الكتب:

يا للكتب البديعة التي لديك يا فنويك! فكم من مرة في أثناء يقظاته الطويلة في الليل، عندما لم يكن فنويك يعرف إلى النوم سبيلاً، جاءه ذلك الصوت الشبيه بصوت المزمار يخرق أسماعه وهو مستلق في ظلال سريره! وكم من مرة أجابه فنويك: إني أكرهك! فإنك أنت سبب فشلي في الحياة! كنت دائماً عثرة في سبيلي. دائماً، دائماً، دائماً! تعضدني متنازلاً مترفقاً، وتجعلني في الحقيقة أبدو أمام الآخرين الشيء الحقير الذي تظنني إياه، الفاشل، الأحمق المغرور! أنا أعلم. وليس بوسعك أن تخفي شيئاً عني! أستطيع أن أسمعك!

لعشرين سنة مكث فوستر عائقاً ملحاً في سبيل فنويك. وكان ذلك منذ أمد بعيد عندما حصل ذلك الحادث يوم أراد روبنسن تعيين مساعد له في تحرير صحيفته الممتازة «البارثنون»، وذهب فنويك ليقابله، وتكلّما معاً كلاماً رائعاً. يا للبراعة التي تكلم بها فنويك في ذلك اليوم، والحماس الذي أظهره لروبنسن (الذي كان غروره قد أعماه على كل حال) بشأن الحلّة القشيبة التي بالإمكان أن تصدر بها «البارثنون»، وكيف أصابت روبنسن العدوى من حماسته فراح يندفع بجسمه البدين في أنحاء الغرفة صائحاً: «نعم، نعم يا فنويك -إن ذلك لبديع! بديع حقاً»- وبعد ذلك، على كل حال، كان فوستر هو الذي حصل على العمل.

نعم، صحيح أن الصحيفة عاشت سنة واحدة أو نحو ذلك، لا أكثر، ولكن علاقة فوستر بها دفعت به إلى الصدارة والشهرة، وكان بالمستطاع أن تكون هذه الشهرة من نصيب فنويك!

ثم، بعد خمس سنوات، كانت هناك رواية فنويك «الصبر المر» -الرواية التي صرف عليها ثلاث سنوات من جهد ودماء ودموع- وبعدئذ، وفي الأسبوع نفسه الذي نُشِرَت منه، نشر فوستر روايته «السيرك»، الرواية التي وطّدت اسمه، ولو أنها كانت، والله أعلم، رواية عاطفية ركيكة تافهة. بوسعك القول إن رواية «السيرك» آنذاك، أما كان الجمهور اللندني، ذلك الجمهور المحدود المغرور الجاهل، والذي يستطيع، مع ذلك، أن يفعل بكلامه العجب العجاب، ويؤثر في مقدرات الكتب الصالح منها والطالح -أما كان يقبل على كتاب «الصبر المر» ويدفع به إلى الشهرة؟ ولكن الكتاب ولد ميتاً، في حين راح كتاب «السيرك» يقفز بطفرات مرحة إلى الأمام.

بعد ذلك كانت هنالك فرص عديدة -بعضها صغير، وبعضها كبير -كان في أثنائها يتدخّل دوماً هيكل فوستر النحيل الضامر في شؤون سعادته بشكل أو آخر.

وغـدا الأمر ملحاً فـي ذهن فنويك ينغص عليه عيشـه. وإذا كان مختبئـاً في قلب مقاطعة البحيرات من دون أصـدقاء أو جليس، وبمبلغ زهيد جداً من المال، أغرق في تأملاته السـوداء يفكّر في فشله إلى حد الإفراط. كان فاشلاً ولا شك ولكن ذلك لم يكن خطأه. كيف يمكن أن يكون خطأه وهو بتلك المواهب والذكاء المتألق؟ لقد كان خطأ الحياة العصرية وافتقارها إلى الثقافة، خطأ فوضى المادة الحمقاء التي ركب منها ذكاء المخلوقات البشرية وخطأ فوستر.

كان فنويك يأمل دوماً أن يبقى فوستر بعيداً عنه. ولم يكن يعرف ما الذي سيفعله إذا ما رآه. وفي يوم من الأيام، عجب أشد العجب، حين وصلته برقية تقول:

«أيمكنني، وأنا مجتاز هذا الطريق، أن أمكث معك يومي الإثنين والثلاثاء؟ جايلز فوستر».

كاد لا يصدق فنويك عينيه. وبعدئذ، وبدافع من حب الاستطلاع، وبدافع أشد عمقاً وغموضاً مما يستطيع أن يحلله أبرق إليه: «تعال».

وها هو الرجل، لقد أتى -أتصدق ذلك؟ لقد بلغ مسامعه من «هاملن أديس» أن فنويك قد تضرر بسببه وأن له ظلامة ما تجاهه.

- «لم أستسغ هذا الشعور، يا صديقي القديم، ولذا فكرت بالتوقف في طريقي لأفض الأمر معك وأنهي القضية مهما كانت».

جرب في الليلة الماضية بعد العشاء أن يسوي الأمر مع فنويك، ومد يده بحرارة وعيناه كعيني الكلب الأصيل الذي يطلب عظمة ويعرف أنه يستحقها كل الاستحقاق، وراح يسأله:

«ماذا عسى أن يكون الأمر؟».

فأجابه فنويك بكل بساطة أن ليس هناك شيء على الإطلاق، وأن هاملن أديس أحمق مأفون.

فصاح فوستر وهو يقفز عن كرسيه ويضع يده على كتف فنويك: «آه، يسرني أن أسمع ذلك أيها الصديق القديم! ألّا نكون صديقين، فكرة لا أستطيع تحملها بعد أن دامت صداقتنا طوال هذه السنين.

يا الله! لشد ما كرهه فنويك في تلك اللحظة.

ثم استدار فوستر ورمق فنويك بعينين تواقتين مملوءتين بالامتنان، وقال: «يا لكتبك البديعة يا فنويك، إن كل كتاب منها يثير الاهتمام! ولشد ما يعجبني تنظيمك لها أيضاً. وتلك الرفوف المفتوحة!

- أليس مخجلاً أن تحجز الكتب وراء الزجاج!».

وتقدّم فوستر وجلس ملاصقاً مضيفه حتى إنه انحنى ووضع يده على ركبتيه وقال: «انظر! إني أكررها لآخر مرة- جازماً! إني أرغب من صميم قلبي في أن أتأكد من ذلك. ليس من شيء

بيننا، أليس كذلك يا صاح؟ أعرف أنك أكدت لي ذلك الليلة الماضية. ولكنني، أريد فحسب».ونظر إليه فنويك متفحصــاً، وشــعر بغتة بلذة حادة من الكراهية، حتى إنه أحب لمسة يد الرجل على ركبته. وأحنى نفسه قليلاً إلى الأمام مفكراً ما أنسب لو أنه يضغط على عيني فوستر ويدفعهما إلى أعمق أعماق جمجمته، يسحقهما ويعجنهما حتى يتركهما محجرين محملقين داميين. وقال: «لا، بالطبع لا. لقد أخبرتك بذلك الليلة الماضية. ماذا يمكن أن يكون بيننا؟».

فشــدد فوســتر قبضــته على ركبة فنويك وقال: «إني، وايم الحق مسرور جداً! بديع! بديع! وأرجو أن لا تظنني ســخيفاً إذ كنت دوماً أكن لك مودة منذ ما أتذكر، وكنت أرغب دوماً في أن أعرفك بصورة أفضل، لأنني كنت أعجب بمواهبك إلى حد كبير. إن روايتك تلك التي كتبتها عن -عن الصبر-» «الصبر المر؟».

– «نعم، تلك. لقد كانت رواية ممتازة، تشــاؤمية ولا شك ولكنها بديعة. كانت تستحق رواجاً أكثر. وأذكر أن هذا ما كنت أفكر به في ذلك الحين».

– «وقتك سيحين على كل حال. وما أقوله هو أن العمل الجيد يعلن عن نفسه في النهاية».

– «نعم، سيحين وقتي».

واستمر صوت فوستر الرقيق الشبيه بصوت المزمار:

«لقد حصــلت أنا على نجاح أكثر مما أســتحق. نعم، حزت على النجاح ولا أستطيع نكران ذلك. إني لست من المتواضعين كذباً. إني أعني ما أقول. لي موهبة أكثر بكثير مما يعترفون به. هذا أكيد يا صاح. لك مواهب من دون شك، ولكن -وأرجو المعذرة في قولي هذا- لعلك لم تتقدم التقدم الذي أنت أهل له. فأنت تعيش هنا منزوياً، مطوقاً بكل هذه الجبال، المناخ رطب، والمطر يهطل بصــورة مستمرة. إنك منقطع عن العالم كلياً! ألا ترى الناس ولا تحادثهم لتكشف مجرى الأمور. لماذا؟ انظر إلي!».

فالتفت فنويك ونظر إليه.

«إني أقضــي نصف الســنة في لندن، حيث في إمكان المرء الحصول على الأحسن من كل شيء. أحسن الكلام، وأحسن الموسيقا، وأحسن التمثيليات. ثم أرحل إلى الخارج لثلاثة أشهر، إلى إيطاليا أو اليونان أو أي مكان آخر. وبعد هذا أقضي أشهر في الريف. وهذا ترتيب مثالي ينال به المرء مناه».

إيطاليا واليونان أو أي مكان آخر!

التوى شيء في صدر فنويك وراح يعصر ويعصر ويعصر. لكم اشتاق، آه لكم تحرق لأسبوع واحد في اليونان، ويومين في صقلية!

ثم نهض وألقى نظرة إلى الخارج، على الشمس الذهبية.

واقترح: «ما رأيك في نزهة قصيرة؟ لا يزال هناك من الزمن ساعة كاملة للشمس حتى تغيب». وما إن انطلقت هذه الكلمات من بين شفتيه حتى شعر كما لو أن شخصاً آخر قد تفوه بها عوضاً عنه، فاستدار ليرى ما إذا كان هناك أحد غيره. إنه منذ وصول فوستر مساء أمس وهذا الشعور ينتابه. نزهة قصيرة؟ ولماذا يأخذ فوستر إلى نزهة قصيرة، ويريه ريفه المحبوب، ويبرز له التعاريج والخطوط والتجاويف، ومياه بحيرة «الزووتر» الشبيهة بترس فضي عريض، والتلال القرمزية المتوَّجة بالسحب والمحدودبة كبطانيات حول ركبتي مارد متكئ؟ لقد كان كمن يلتفت إلى الوراء ويرى شخصاً آخر يقول له: «إن لك مأرباً آخر من وراء ذلك».

ابتدأ بالسير، وأخذ الطريق ينحدر نحو البحيرة. وامتد الدرب بين الأشجار على حافة المياه. وكانت ألوان من الضوء الزعفراني البراق ترى عبر البحيرة وهي تجثم على اللون الأزرق. وكانت التلال داكنة.

كانت الهيئة التي يسير عليها فوستر تنم عنه. إذ تراه دوماً يسبقك قليلاً يدفع هيكله الطويل النحيل دفعات قصيرة حماسية وكأنه، إذا لم يسرع، سيفوته شيء يفيده كثيراً. وتكلم يرمي الكلمات لفنويك من فوق كتفه كما ترمي فتاة الخبز إلى الهزار.

– «كان سروري عظيماً دون ريب. ومن لا يسر لذلك؟ ومهما يكن، فإنها جائزة جديدة ابتدؤوا في منحها منذ سنة أو سنتين فحسب. ولكنها مرضية تبعث على الانشراح –مرضية حقاً– أن تحوز عليها. وعندما فضضت الغلاف ووجدت الصك هناك. كان بوسعك أن ترميني أرضاً بريشة طير. كنت تقدر على ذلك وايم الحق. وبالطبع مئة دينار ليست كثيرة، ولكن الشرف هو الذي...».

إلى أين كانا ذاهبين؟ كان قدرهما حتمياً كما لو أنهما بغير إرادة حرة. إرادة حرة؟ ليس ثمة إرادة حرة. إن كل شيء قضاء محتوم، وضحك فنويك بغتة بصوت عال.

فتوقف فوستر وقال: «وما ذاك؟».

– «ماذا ماذا؟».

– «لقد ضحكت».

– «خطر لي شيء فأضحكني».

فشبك فوستر ذراعه بذراع فنويك وقال: «جميل أن نمشي معاً هكذا، صديقان وذراعانا متشابكتان أنا رجل عاطفي، لا أنكر ذلك. إن ما أقوله هو إنَّ الحياة قصيرة وإن على المرء أن يحب إخوانه الناس». ثم ضغط على ذراع فنويك وأردف: «إنك وايم الحق، تعيش في وحدة متناهية يا رجل».

كان ذلك لفنويك عذاباً، عذاباً سـماوياً رائعاً أن يشعر بتلك الذراع النحيلة المعروقة تضغط على ذراعه. وكان بوسـعك أن تسمع تقريباً ضربات ذلك القلب الآخر. من البديع أن تشعر بتلك الذراع وبإغراء أخذها بين يديك لتحنيها وتلوّيها ومن ثم لتسـمع صـوت العظام تطقطق -طق-طق-. من البديع أن تشـعر بذلك الإغراء ويسـري في بدنك كماء يغلي ومع ذلك لا ترضـخ له. وللحظة مست يد فنويك يد فوستر، ولكنه جذب نفسه وانفصل عنه بعيداً.

- «نحـن الآن فـي القرية. وهذا هو الفنـدق الذي يحل فيه الجميع في أثناء الصـيف. إننا سنعرج الآن على اليمين وسأريك بركتي الجبلية».

وسأل فوستر: بركتك الجبلية؟ ولكن، اعذرني على جهلي، ما هي هذه البركة تماماً؟»

- «إنها بحيرة صـغيرة جداً. بركة من الماء في أحضـان التل. هادئة جداً وجميلة وسكونة. وبعض هذه البرك في منتهى العمق».

- «أحب أن أراها».

- «إنها على بعد قليل -والطريق وعر يذهب صعداً. هل من مانع لديك؟».

- «ابداً، إنَّ لي ساقين طويلتين».

- «بعضـها متناه في العمق، لا يسبر غوره، وما اسـتطاع أحد مس قعرها. ولكنها صافية كالزجاج. أما الظلال».

- «أتدري يا فنويك، لقد كنت دوماً أخاف الماء، ولم أتعلّم السـباحة قط. إني أخشى العمق، أليس ذاك سخفاً؟ ولكن كل هذا نجم عن مدرستي الخصوصية. فقبل سنين طويلة، عندما كنت صبياً صـغيراً، أخذني بعض الأولاد الكبار وغطسـوني في الماء وأمسكوا برأسي تحته حتى كدت أموت غرقاً. هذا ما فعلوه، والله. لقد غالوا في فعلتهم أكثر مما قصـدوا، وفي وسـعي أن أرى وجوههم حتى الآن».

وتمعـن فنويك بهذا القول، وقفزت الصـورة إلى مخيلته، واسـتطاع أن يرى الأولاد، كباراً أقوياء، ويرى هذا الهيكل الهزيل كالضفدعة، وأيديهم الغليظة حول هذه الحنجرة. وساقه كعودين رطبين يرفسـان الهواء من خلال الماء وضحكاتهم، وإحساسهم الفجائي بما لم يكن يتوقعونه، والجسم الهزيل ممدد وساكن، وشهق بنفس عميق.

كان فوستر الآن يسير بجانبه، لا أمامه، كما لو كان وجلاً بعض الشيء يحتاج إلى قوة تشد من عزائمه. وتغيّر المشـهد. وامتدَّ الدرب يعلو أمامهم على التـل، وكان رخو الأديم منثوراً بالحجارة. وكان في سـفح التل علـى يمينهم بعض المقالع تـكاد تكون مهجورة وتبعث علـى الكآبة في ذلك

الأصـــيل المتلاشي بســـبب العمل البطيء الذي ما زال مستمراً هناك. وكانت أصوات خافتة تنبعث من المداخن النحيلة الصـــاغية. وجدول من الماء يجري نزلاً وينصـــب غضـــوباً في بركة في أسفل التل. وبين حين وحين ترى ظلاً أسودَ آخذاً شكل علامة استفهام منطبعاً على صفحة التل الداكن.

كان المنحدر هنا أكثر شدة، فأخذ فوستر يلهث وينافخ. فاشتدت كراهية فنويك لك بسبب ذلك: «نحيل وضـــامر ولا يستطيع حفظ توازنه. وتعثرا وهما سائران تحت المقلع على حافة المياه الجارية، الخضراء في حين، والرمادية البيضاء متسخة في حين آخر، وهما يتحسسان طريقهما صعداً على جانب التل.

كان وجهاهما الآن صوب جبل هلفلين الذي انغلق عند القاعدة بما طوقه من تلال مستديرة، وانبسط بعدئذ ممتداً نحو اليمين.

وهتف فنويك: «تلك هي البركة!» ثم أردف: «لم يبق لغياب الشمس من الوقت ما توقعته. وها قد بدأ الظلام يحل».وتعثر فوستر وأمسك بذراع فنويك وقال: «إن هذا الغسق يجعل التلال تبدو غريبة –وكأنها أناس أحياء. إني أكاد لا أرى طريقي».

فأجاب فنويك: «نحن وحيدان هنا. ألا تشـــعر بالســـكون؟ إن العمال قـــد تركوا المقلع الآن وذهبوا إلى بيوتهم. ولا يوجد في كل هذا المكان أحد ســـوانا. وإذا أمعنت النظر فإنك ســـترى ضوءاً أخضر غريباً ينساب متلصلصاً على التلال، يدوم برهة –ثم يهبط الظلام.

آه، ها هي بركتي. حبذا لو تعرف كم أعشـــق هذا المكان، يا فوســـتر! إنه يبدو أشبه بملكي الخاصـــ كما تبدو جميع كتاباتك ومجدك وشـــهرتك كأنها ملك لـــك. لي هذا وأنت لك ذاك. وفي النهاية لربما كنا متساويين. نعم».

– «ولكنني أشعر وكأن تلك المياه تخصني كما أخصها، ولن نفترق أبداً –نعم. ألا تراها سوداء؟».

– «إنها بركة من أعمق البرك. لم يستطع أحد سبر غورها مطلقاً، ولا يعلم هذا إلا جبل هلفلين الذي يخيل إلي أنه سيجعلني في يوم من الأيام أهلاً لثقته، ويهمس لي بأسراره».

وعطس فوستر: «لطيفة جداً، جميلة جداً يا فنويك. لقد أحببت بركتك. إنها فتانة. والآن دعنا نرجع –لقد كان سيرنا شاقاً هناك تحت المقلع، والبرد قارس أيضاً».

وأمســـك فنويك بذراع فوستر يقوده قائلاً: «هل ترى ذلك الرصيف الصغير هناك. لقد ابتناه أحدهـــم فـــي المياه. وأظن أنه كان له قارب هناك. تعال ألق نظرة إلى عمقها. إنها تبدو من نهاية الرصيف في غاية العمق، وتظهر الجبال وكأنها تطبق عليها من كل جانب».

وسار فنويك يقود فوستر من ذراعه حتى وصل به إلى نهاية الرصيف. وفي الحق بدت المياه في منتهى العمق: عميقة حالكة كالظلام. وتفحص فوســـتر أعماقها، ثم رفع بصره ورمق التلال التي بدت حقيقة وكأنها تجمعت والتفت حوله. وعطس ثانية.

- «لقد أصابني برد، وأنا خائف. دعنا نرجع إلى البيت يا فنويك، وإلا فإننا لن نجد طريقنا مطلقاً».

وقال فنويك: «إذن إلى البيت». وأطبقت يداه حول العنق الضـــامر النحيل، فالتوى الرأس حالاً نصف لوية، وجحظت العينان الواجفتان الصبيانيتان إلى حد الغرابة. وبدفعة بسيطة مضحكة هوى الجسم إلى الأمام، تلاه صراخ حاد فتطاير رشاش الماء، فحركة شيء أبيض يتخبط مرات متتالية في عتمة الغسق الآخذة بالاسوداد، فحلقات تنتشر في الاتساع على صفحة الماء، فصمت.

وامتد الصـــمت، وســـاد على البركة وانتشر كأنه إصبع على شـــفة التلال الهامدة. وشارك فنويك الســـكون وانغمس في ترفه. لم يتحرك قط، بل وقف هناك ينظر إلى مياه البركة التي بدت بلون الحبر، وذراعاه مطويتان على صـــدره، تائهاً في أعمق الأفكار. ولكنه لم يكن يفكر. بل كان يشعر بارتياح مترف دافئ.

لقد زال فوستر -ذلك الأحمق المتعب الثرثار المغرور! زال إلى غير ما رجعة. البركة أكدت له ذلك، إذ إنها حملقت في وجه فنويك مستحســـنة وكأنها تقول له: نعم ما فعلت! عمل رشـــيق متقن وضروري. ولقد فعلناه معاً، أنت وأنا. إني فخورة بك.

وكان فخوراً بنفســـه. لقد فعل أخيراً شـــيئاً مهماً في حياته! وابتدأت أفكار ملحة تطفح في دماغه. لقد تعلق طوال هذه الســـنين في أرجاء هذا المكان لا يعمل شيئاً سوى احتضان الضيم عاجزاً مزعزع الشخصية - والآن، لقد فعل شيئاً. حصَّن نفسه ونظر إلى التلال. كان فخوراً - وشـــعر بالبرد، ثم أخذ يرتجف. فرفع ياقة معطفه إلى الأعلى. نعم، لقد كان هناك ذلك الضـــيف الأخضـــر الـــذي كان يتعلق دوماً بظلال التلال برهة وجيزة قبل حلـــول الظلام. وكان الوقت قد تأخر. ومن الأفضل له أن يرجع.

ثم اشـــتد رجيفه وأخذت أســـنانه تصـــطك. وفيما هو ينزل الدرب وجد أنه لا يرغب في ترك البركة. لقد كانت ودودة له الصديقة الوحيدة في الدنيا. وإذ هو يتعثر في الظلام أخذ الإحساس بالوحدة ينمو ويقوى. كان ذاهباً إلى بيت خاوٍ. وكان ثمة ضـــيف في الليلة الماضـــية. من كان؟ فوســـتر، بالطبع فوستر بضحكته البلهاء وعينيه العاديتين. حســـناً، لن يكون هناك فوستر بعد الآن. لا، لن يكون هناك مطلقاً.

وبغتـــة أخذ فنويك يركض. ولم يدر لماذا، ســـوى أنه حين ترك البركة الآن شـــعر بالوحدة. واشـــتهى لو يســـتطيع أن يمكث هناك الليل بطوله. ولكن البرد حال دون رغبته تلك. فراح يعدو حتى يمكنه أن يكون في البيت مع الأضواء والأثاث الذي يعهده، وكل الأشياء الأخرى التي عرفها لعلها تبعث الثقة في نفسه.

وبينما هو يركض كانت الحجارة والقطع الصلصالية الجافة تتطاير من تحت قدميه وتحدث أصـــواتاً، فخيل إليه أن هناك شخصـــاً آخر يركض معه. توقف، فتوقف الشخص الآخر أيضاً. وتنفس في وسط السكوت، ثم شعر بالحرارة تسري في جسمه، والعرق ينساب على خديه، حتى إنـــه أحس بقطرات منه تتدحرج على ظهره من تحت القميص. وكانت ركبتاه تصـــطفقان، وقلبه يخفق. وكان كل ما حوله من التلال ســـاكناً إلى درجة غريبة. وكالمطاط الذي تضـــغطه وتجذبه كما تفعل بتلك الوجوه المطاطية هكذا بدت الســـحب الرمادية في ذلك الليل على سماء أرجوانية بلورية حيث ظهرت على صفحتها النجوم كأنوار البواخر تتلألأ في عرض البحر.

تماسكت ركبتاه، وقل خفقان قلبه الشديد. وابتدأ يعدو مرة أخرى. وبغتة دار حول المنعطف وبان الفندق أمامه. كانت أضواؤه لطيفة تبعث على الثقة. وراح يسير بهدوء في الطريق بمحاذاة البحيرة. ولولا أنه كان متأكداً من أن شخصـــاً يخطو وراءه، لشـــعر بالراحة والاطمئنان. وتوقف مرة أو مرتين وتطلع إلى الخلف. ومرة توقف ونادى: «من هناك؟».

ولم يجبه أحد سوى حفيف الأشجار.

كانت مخيلته مفعمة بأغرب التصورات، ولكن دماغه كان ينبض بعنف لم يستطع معه التفكير بأن البركة هي التي كانت تتبعه، وأن البركة هي التي كانت تنساب وتنزلق على طول الطريق،تلحقه كي لا يبقى وحيداً. وكان بوســـعه تقريباً أن يسمع البركة تهمس في أذنه: لقد فعلناها معاً، ولذا لا أريد أن أدعك تتحمل المسؤولية كلها بمفردك. سأمكث معك كي لا تبقى وحيداً.

وانحدر في الطريق نحو البيت، وهناك رأى أضـــواء منزله. وســـمع تكتكة البوابة الخارجية وراءه وكأنهـــا تحتجزه. ثم دخل غرفة الجلوس وهي مضـــاءة وجاهزة. والكتب التي أعجب بها فوستر منتظمة فيها.

وظهرت المرأة العجوز التي كانت تعتني به وقالت: «هل تتناول قليلاً من الشاي يا سيدي؟».

- «لا، أشكركِ يا آني».

- «هل يرغب السيد الآخر في شيء منه؟».

- «لا. إن السيد الآخر لن يكون هنا الليلة».

- «إذن، هل أجهز العشاء لشخص واحد؟».

- «نعم. لشخص واحد فحسب».

وجلـــس في زاوية المقعد الكبير تواً في نعاس عميق. واســـتيقظ عندما ربتت المرأة العجوز على كتفه مخبرة إياه بأن العشـــاء جاهز. وكانت الغرفة مظلمة باســـتثناء ضوء يتراقص منبعثاً

من شـــمعتين واهيتين. ولكم بغض ذينك الشمعدانين الأحمرين على رف المدفأة. كان يكرههما دائماً والآن بديا له وكأنهما حائزان على مزايا صوت فوستر -ذلك الصوت الرقيق الشبيه بنغمة مزمار قصبي.

كان يتوقع في كل لحظة أن يدخل فوستر مع أنه كان على يقين من أنه لن يدخل أبداً. واستمر يلتفت بوجهه تجاه الباب ولكن الظلام كان حالكاً لا يستطيع أن يرى فيه شيئاً. كانت الغرفة كلها مظلمة ما عدا مكان المدفأة حيث كان الشمعدانان يئنان بنحيب تعس وهما يشعان.

ذهب إلى غرفة الطعام وجلس ليتناول عشاءه. ولكنه لم يستطع أن يأكل شيئاً. وبدا غريباً ذلك المكان بجانب المائدة -مكان كرسي فوستر. غريباً، خاوياً، يجعل المرء يشعر بالوحشة.

ونهضــ مرة عن المائـــدة وذهب إلى النافذة وفتحها وألقى نظرة إلى الخارج وأصــغى، إنه يســـمع شيئاً كانسياب مياه جارية، وحركته في الســـكون كأنه بركة عميقة تمتلئ حتى حافتها. لربما كان حفيفاً بين الأشــجار. ونعق بوم. وبغتة أغلق النافــذة بعنف وتطلع إلى الخلف كأنما كان هناك أحد وراء كتفه تكلم معه على غير انتظار، وراح يمعن النظر في أرجاء الغرفة من تحت حاجبيه الداكنين. بعدئذ ذهب إلى الفراش.

هل كان نائماً، أم كان مستلقياً بكسل كمن يكون بين ناعس ومستلق لا يفكر. كان مستيقظاً الآن، مستيقظاً تماماً، وقلبه يخفق بانقباض وخوف. وكان يبدو وكأنما ناداه أحد باسمه. وكان ينام دوماً والنافذة مفتوحة قليلاً. فظلّل القمر الليلة بنوره الأشــياء في غرفته بشــكل معروض، إذ إنه لم يكن دفقاً من ضــوء، ولا رشاشـــاً قوياً يطلي الدوائر والمربعات بطلاء فضي ويقذف البقية في ظلمة عاجية، كان ضــوءاً معتماً مخضــراً قليلاً كتلك الظلال التي تكســو التلال قبل هبوط الظلام.

وحملق في النافذة وبدا له وكأنما تحرك شـــيء هناك. وفي الداخل، أو بالأحرى على صفحة الضــوء الرمادي المخضر برق شيء بلون الفضة. ونظر فنويك بعينين جاحظتين. لقد ظهر ذلك الشيء كما ينساب.

ماء ينســاب! وأصــغى رافع الرأس، وبدا له كأنما هو يســمع من وراء النافذة حركة مياه، لاتجري بل تطفح إلى أعلى فأعلى وتبقبق.

وجلس مســتوياً في الســرير، فرأى المياه دون شك تنســاب وتترقرق على جدار النافذة. واســتطاع أن يرى الماء وهو يتجمع أمام عتبة النافذة، يتمهل قليلاً ثم ينساب ويتعرج منحدراً. ولكن الشيء الغريب أنه كان يسيل بسكون متناه.

ومــن وراء النافذة كان ينبعث صــوت البقبقة الغريبة، ولكــن ليس في داخل الغرفة إلا ظلام مطبق. ترى من أين جاءت المياه؟ ورأى الخط الفضــي يعلو وينخفض كلما فاض الجدول على حافة النافذة وانسكب.

يجب أن ينهض ويغلق النافذة! وجذب ســاقيه فوق الشراشــف البيضاء والبطانيات. ونظر إلى أسفل.

وصرخ. لقد كانت الأرض مغطاة بطبقة شفافة لامعة من المياه. وكانت ترتفع. وفي حين هو ينظر إليها علت حتى بلغت منتصــف أرجل الســرير. كانت تفيض دون بقبقة أو فتور! وراحت تنســكب من عتبة النافذة بفيض ثابت مســتمر، ولكن من دون حس. وجلس فنويك في الســرير متلفلفاً بالفراش حتى ذقنه. وعيناه ترمشان.

ولكن لا بد من عمل شــيء. يجب أن يوقف هذا! وكانت المياه الآن قد بلغت مســتوى مقعد الكراسي، ولكنها لا تزال صامتة. لو استطاع أن يمشي على الأرض فحسب.

انزل رجله العارية ثم صــرخ ثانية. كانت المياه باردة كالصقيع. وفجأة وفي حين هو يحملق في بريقها المنبســط القاتم، بدا كأنما شيء يدفعه إلى الأمام. وسقط. وغطس رأسه ووجهه تحت السائل الجليدي وبدت المياه دبقة، وفي قلب صقيعها حرارة شديدة كحرارة شمع ذائب. وناضل واقفاً على قدميه. ولكن المياه بلغت صــدره. وصــرخ عدة مرات. كان بوســعه أن يرى المرآة، وصفوف الكتب، وصورة «الحصان» لديور منزوية صماء. أخذ يتخبط في المياه، وبدا كأنما ندف منها تلتصق به كحراشف السمك، لزجة الملمس. وراح يناضل وهو يشق طريقه نحو الباب.

وبلغت المياه الآن عنقه. ثم أمسك بكاحله شيء وأوقفه. وأخذ يصارع صارخاً، «دعني! أقول لك دعني أنطلق! أبغضك! أكرهك! ولن أنزل! لن».

وغطت المياه فمه. وشعر أن أحداً ما قد دفع بمقلتيه إلى أعماق محجريهما بقبضة معروقة، وتوصلت إليه يد باردة وقبضت على فخذه العاري.

وفي الصــباح قرعت الخادمة الصــغيرة الباب، ولما لم تســمع جواباً، دخلت كعادتها بماء الحلاقة. وما رأته بعدئذ جعلها تزعق وتصــرخ، ثم ركضــت إلى البســتاني. وأمسكا بالجسد وعيناه نافرتان جاحظتان، ولسانه بين أسنانه المطبقة ووضعاه على الفراش.

إن العلاقة الوحيدة في عدم الترتيب التي رأياها، كانت إبريق ماء مقلوب وبركة صــغيرة من الماء لطخت السجادة.

كان الصباح رائعاً. وكان غصن من المتسلق ينقر متكاسلاً زجاج النافذة.

فيبة الضائعة

ثـــيـــودور درايـــــر
أمريكا ١٨٧١ - ١٩٤٥م

سكنا في ناحية من الريف لم تكن مزدهرة كسابق عهدها، تبعد نحو ثلاثة أميال عن إحدى تلك المدن الصغيرة التي عوضاً عن أن يزداد عدد سكانها فقد كانوا يتناقصون باستمرار. لم تكن المقاطعة كثيفة البناء: بيت في كل ميل أو نحو ذلك، مع أراضٍ فسيحة من الحبوب والحنطة أو حقول متروكة تزرع في بعض الفصـــول بمختلف أنواع البرسيم. أما بيتها الخاص فقد كان قســـم منه مبنياً من جذوع الأشجار والقسم الآخر مبنياً بناءً عادياً، والقسم الأول كان بيت جد هنري القديم الأصيل، أما القسم الجديد الذي تآكلت حجارته بفعل الأمطار والزمن، حيث كانت الريح تصفر من شـــقوقه أحياناً وتظلله أشجار الدردار والبندق وتجعله، مع قليل من الرطوبة، يبدو أشـــبه بصورة لبيت يثير حنين الذكريات، فقد شـــيَّده هنري وهو في الحادية والعشرين، بعيد زواجه.

كان هـــذا منذ ثمان وأربعين ســـنة خلت. وأثاث في الداخـــل، كالبيت من خارجه، كان قديماً عفناً من بقايا الأيام القديمة. فأنت تعرف قطعة الأثاث المصنوعة من خشب الكرز، بأرجل لولبية ورأس محفور: لقد كانت موجودة. والسرير القديم ذو الأعمدة الأربعة بنتوءاته الشبيهة بالكرات، وحزوزه الملتوية العميقة كان هناك أيضـــاً. إنّه حفيد غريب في منتهى الرداءة لســـرير من طراز «يعقوبي» قديم. والخزانة المصنوعة من خشب الكرز، كانت أيضاً عالية ذات صنع متين ولكنها مائلة اللون عفنة الرائحة. وأما السجادة البالية التي امتدت تحت هذه الأنماط من الأثاث الأبدي فقد كانت واهية فاهية، عبارة عن نســـيج ذي لونين قرنفلي ورصاصـــي، حاكته «فيبة آن» بيديها عندما كانت خمس عشـــرة سنة أصغر مما كانت عليه يوم وفاتها. والنول الخشبي المضعضع الذي صنعتها عليه انتصب الآن كهيكل عظمي مغبر، مع كرسي هزاز مكسور، ومضغط منخور

للثياب، ومقعد خشبي ملوث بالجير كان يستعمل قديماً لحمل الزهور قرب الباب وأشياء أخرى من مستلزمات البيوت دحشت في غرفة شرقية كانت كجناح بارز عن بقية البناء الرئيسي.

كانت هناك أنواع متعددة من الأثاث المهشم مبعثرة في أنحاء هذا المكان: جحش خشبي قديم لتهوية الثياب تفلّع ضلعان من أضلاعه. مرآة محطمة في إطار عتيق من خشب الكرز سقطت من المسمار وتهشمت قبل موت ابنهما الأصغر هنري بثلاثة أيام. وعلّاقة للقبعات كان لمشاجبها في وقت من الأوقات رؤوس كروية من الخزف الصيني. وآلة خياطة أهملت منذ زمن طويل بسبب منافسة الجيل الجديد وتفوقه على صناعتها الدميمة.

أما الحديقة الواقعة شرق البيت فقد كانت زاخرة بأشجار التفاح المعقدة الهرمة، منخورة الجذوع والأغصان، مزخرفة بطفيليات خضراء أو بيضاء تلبس رداء حزيناً فضياً مخضوضراً في ضوء القمر. والأكواخ المنخفضة التي آوت في يوم من الأيام الدجاج، وحصاناً أو حصانين، وبقرة، وعدة خنازير، كانت أسطحتها مرتعاً للطحلب، وبقيت جوانبها من دون طلاء لزمن طويل حتى غدت سوداء رمادية اللون إسفنجية الملمس. أما السياج المصنوع من أوتاد أمام الأكواخ، مع بوابته المعوجة المصرصرة، والأسيجة الجانبية الأخرى، فقد كانت جميعها في حالة مماثلة من التدهور. وواقع الأمر أنها شاخت في الوقت نفسه مع الشخصين اللذين عاشا هناك، «هنري ريغسنايدر» وزوجته «فيبة آن».

لقد عاش هذان الشخصان هنا، منذ زواجهما، قبل ثمانية وأربعين عاماً. أما هنري فقد كان مقيماً هنا قبل ذلك منذ طفولته. كان والده ووالدته طاعنين في السن عندما بلغ الشباب. فحثّاه على أن يأتي بزوجته إلى هنا عندما أحبَّها وعزم على زواجها. وهكذا فعل. وبقي والداه رفيقين له ولزوجته مدة عشر سنين بعد زواجهما، إلى أن وافاهما الأجل.

وبقي هنري وفيبة مع أولادهما الخمسة ينمون بسرعة وبصحة وحيوية. ولكن أشياء كثيرة حدثت منذ ذلك الحين. فمن الأولاد السبعة الذين أنجباهم مات ثلاثة، كما ذهبت ابنة لهما إلى كنساس ورحل ابن إلى شلالات سيمو ولم يسمعا عنه شيئاً بعدئذ. ورحل ابن ثالث إلى واشنطن. أما الابنة الأخيرة فقد عاشت بعيدة جداً عنهما في الولاية نفسها، ولكنها كانت مثقلة بهمومها إذ لم تستطع أن تفكّر بهما. فالزمن والحياة البيتية التافهة التي لم تكن قط جذابة فصلت بعضهم عن بعض كلياً حتى إنّهم، أينما كانوا، قلما خطر ببالهم أن يتساءلوا كيف تسير الحال بأبيهم وأمهم.

وقد كان هنري ريغسنايدر وزوجته فيبة زوجين محبَّين. لعلك تعلم كيف هي الحال مع ذوي الطبائع البسيطة الذين يتشبثون كالطحالب بحجارة الظروف ويتحمّلون الأيام حتى التهشم.

والعالم كبير فسيح ولكنه في غنى عنهما، ولم يكن لهما ذكاء محلق. فالبستان، والمرج، وحقل الحنطة وزريبة الخنازير وكوخ الدجاج تعين مسرح نشاطاتهما الإنسانية. فإذا ما نضجت السنابل حُصِدَت ودُرِسَت. وإذا ما نضجت الذرة وتلوحت قُطِعَت وكدست. ثم يحصد البرسيم عندما يبلغ كامل نموه، ويحزم في أكوام مخروطية ليجف. وبعدئذ يأتي الشتاء وجر الحبوب إلى السوق ثم الزرع وفلق الحطب، والأعمال المنزلية من تهيئة النار، وجلب الطعام، والقيام بالزيارات وردِّها بين آن وآن. وفيما عدا ذلك تقلبات الطقس، من ثلوج وأمطار وأيام مشرقة، لم يكن به ما هو ذو بال لديهما وكل ما تبقى من الحياة إن هو إلا خيالات سحرية نائية صاخبة، تتذبذب كأضواء الشمال في الليل ضعيفة الصوت كأجراس الماشية ترن من بعيد.

وكان هنري وزوجته فيبة مغرمين واحدهما بالآخر. بقدر ما يستطيع شخصان مسنّان لا شيء آخر لديهما يغرمان به. وكان هنري شيخاً نحيفاً في السبعين من عمره توفيت زوجته. وهو شخص غريب الأطوار شعره خشن امتزج فيه الأسود والأبيض، ولحيته شعثاء مبعثرة. كان ينظر إليك من خلال عينين كليلتين فارغتين مملوءتين بالدموع تحيط بهما غضون عميقة على الجانبين. وكانت ثيابه كثياب العديد من الفلاحين الآخرين، قديمة ومشوشة معبعبة نافرة من الجيوب وغير ملائمة حول العنق، بارزة ومهترئة حول الكوعين والركبتين. أما «فيبة آن» فكانت ضامرة الجسم عديمة الشكل كمظلّة، في ثياب سوداء رثّة، تلبس قبعة سوداء عندما تكون في أحسن زيها. وإذ يمر الزمان بهما ولا شيء لديهما يعتنيان به سوى نفسيهما، غدت حركاتهما أبطأ فأبطأ، ونشاطهما أقل فأقل. وانخفض اعتناؤهما السنوي بالخنازير من خمسة إلى خنزير واحد. والحصان الوحيد الذي احتفظ به هنري غدا حيواناً نؤوماً، قليل التغذية والنظافة. والدجاج الذي كان من قَبْل سرباً كبيراً كاد يختفي بسبب القوارض والثعالب، وتضاؤل الضارية مما يسبب الوباء. وغدت الحديقة السابقة الممتلئة بالحياة ذكرى شاردة، كما أن منابت الزهور والكرامات التي زينت النوافذ والأبواب الخارجية فيما مضى أمست الآن أدغالاً خانقة. وكانت هناك وصية قد كتبت، وزعت بموجبها الممتلكات القليلة التي أكلتها الضرائب بين الأولاد الأربعة الباقين بالتساوي، فلم تثر اهتمام أي منهم. ومع ذلك فقد عاش صاحبانا معاً في ودٍّ ووئام، ولو أن هنري العجوز قد تنتابه بين الفينة والفينة، وعلى حين غرة، نزوة من التبرم، فليتذمر في كل مرة من أن هناك شيئاً قد أهمل أو وضع في غير مكانه، مما لم يكن له أهمية على الإطلاق.

«فيبة، أين سكين الذرة؟ إنك أبداً لا تتركين أشيائي وحدها دون أن تمسِّيها». فتجيبه زوجته بصوت متكسّر رفيع: «اسكت يا هنري، وإلا فسأتركك، سأنهض يوماً وأخرج من هنا، ماذا ستكون

حالتك عندئذ؟ ليس لك أحد يعتني بك إلا أنا. ولذا خير لك أن تتصرف تصرفاً لائقاً. إن سكين الذرة هي على رف المدفأة في مكانها الدائم إلا إذا كنت أخذتها أنت ووضعتها في مكان آخر».

وكان هنري الشيخ يعرف أن زوجته لن تفارقه مهما كانت الظروف، يتيه في الأفكار أحياناً: ماذا سيفعل بعد موتها؟ وهذا كان الفراق الوحيد الذي يخافه حقيقة. وإذ هو يصعد على الكراسي في الليل لينصب الساعة الدقاقة الثقيلة ذات الرقّاص الطويل، أو عندما يذهب أخيراً ليتفحّص البابين الأمامي والخلفي ويرى ما إذا كانا محكمَيْ السد. كان الاطمئنان يسود أرجاء نفسه إذ يعلم أن فيبة لا تزال هناك مستكينة بهدوء وأمان في الجانب الخاص بها من السرير. وإذا ما تحرك قلقاً في الليل فإنها هناك لتسأله عما يريد.

– «والآن يا هنري، نم هادئاً دون حراك! إنك لقلق كدجاجة».

– «حسناً، ولكنني لا أستطيع أن أنام، يا فيبة».

– «لا تتقلب هكذا على كل حال. ودعني أنام».

فيؤدي ذلك به عادة إلى حالة من الراحة الناعمة. فإذا أرادت سطلاً من الماء، كانت لذّته أن يتذمّر ثم يجلبه. وإذا ما نهضت قبله في الصباح تشعل النار، كان يهتم بقطع الحطب وجعله في متناول يدها. لقد اقتسما هذه الدنيا البسيطة فيما بينهما بشكل جميل.

ومهما يكن من أمر فإن الناس الذين كانوا يزورونهم كانوا يتناقصون على مر السنين. وكان المعروف عنهما لمسافة عشرة أميال مربعة أن السيد والسيدة ريغسنايدر هما أمينين متدينين ولكنهما متقدمان في السن كثيراً ولا يثيران الاهتمام بعد الآن. وأضحت الرسائل ومتابعة كتابتها أو حتى مداولتها بوساطة الآخرين عبئاً ثقيلاً شاقاً لا يطاق، ولو أن رسالة ما كانت تصلهما بين مدّة وأخرى من ابنتهما في مقاطعة بمبرثن. ويطل بعض الأصدقاء القدامى بين آن وآن وبيده قالب من الحلوى أو فرخة أو بطة محمرة، أو يأتي ليستوثق من أنهما في صحة وعافية. ولكن حتى هذه الزيارات طيبة النوايا لم تعد تتكرر بكثرة.

ففي يوم من أيام الربيع من سنتها الرابعة والستين مرضت السيدة ريغسنايدر، ثم انتقلت من حمى خفيفة إلى حالة مرضية صعب تشخيصها ولم تعد قابلة للشفاء بسبب عمرها. فركب هنري العجوز إلى البلدة المجاورة سونرتن، وجلب معه طبيباً، زاره بعض الأصدقاء ثم انتزعوا عنايتها المباشرة من بين يديه. وفي ليلة قارسة من ليالي الربيع فارقت الحياة. فتبع الشيخ جثمانها إلى أقرب مقبرة وهو غارق في ضباب من الحزن وعدم التصديق. وكانت المقبرة فسيحة دميمة ليس فيها إلا بضع أشجار من السرو. ومع أنه كان في وسعه أن يذهب عند ابنته

في بمبرثن أو أن يبعث وراءها، لم يكبد نفسه ذلك الإزعاج، فقد كان تعباً جداً. وقد اقترح عليه بعض أصدقائه، الواحد منهم تلو الآخر أن يأتي ويمكث معهم بعض الوقت، ولكنه لم ير ذلك لائقاً. لقد كان متقدماً في السن وثابتاً في تصوراته، ومعتاداً على محيطه الحقيقي الذي عرفه طوال حياته إلى درجة لم يستطع عندها فراقه. لقد رغب في أن يمكث بقرب المكان الذي وضعوا فيه فيبة. أما فكرة بقائه وحيداً فلم تزعجه في الحقيقة على الإطلاق. وعلم الأبناء بالنبأ وعرضوا تقديم العناية له إذا ترك مكانه وذهب إليهم. ولكنه رفض.

كان يقول باستمرار للطبيب الشيخ مرو الذي اعتنى بزوجته في أيامها الأخيرة: «إني أستطيع أن أتدبر أموري، وبإمكاني أن أطبخ قليلاً، وأنا علاوة على ذلك، لا أحتاج إلى قهوة وخبز كثير ليشبعني في الإصباح. إنني على خير ما يرام. اتركني على حالي فحسب». وبعد احتجاجات وعرض نصائح عديدة، قدمت له مؤن من القهوة واللحم المقدد والخبز قَبِلَها شاكراً ثم ترك وشأنه. صرف مدّة وهو يجلس كل يوم خارج بابه بكسل غارقاً في الأفكار في شمس الربيع. وحاول أن ينعش اهتمامه بالزراعة وأن يشغل نفسه ليتحرر من الأفكار، بالعناية في الحقول التي أهملت في الآونة الأخيرة إهمالاً كبيراً. وكان مما يثير الكآبة في نفسه أن يأتي في المساء أو في الأصيل ولا يجد خيالاً لفيبة التي كان كل ما حوله ينطق بها. ثم أخذ بالتدريج يزيل بعض الأشياء التي كانت تخصها. وكان يجلس في الليل بجانب قنديله، ويقرأ في الصحيفة التي كانت تترك بين مناسبة وأخرى، أو في الكتاب المقدس الذي أهمله لسنين عديدة ولكنه لم يستطع أن يستمد من هذه الأشياء إلا عزاءً قليلاً. وغالباً ما كان يضع يده على فمه ويحدِّق في الأرض وهو جالس يفكِّر ماذا عسى أن يكون قد جرى لها ومتى سيموت هو. إن عملية تهيئة القهوة في الصباح أو قلي شريحة من اللحم المقدد في المساء كانت لديه عملاً ضخماً كبيراً. ولكن شهيته كانت قد فارقته. والقوقعة التي عاش فيها كل هذه المدة الطويلة بدت خاوية وخيالاتها توحي بأحزان لا دواء لها. على هذا النحو عاش كئيباً لخمسة أشهر طويلة. وبعدها حصل التبديل.

حدث ذلك في ليلة من الليالي بعد أن تفحص البابين الأمامي والخلفي، ونصب الساعة وأطفأ الضوء، وقام بكل الحركات التي اعتاد عليها لسنين طويلة. ثم ذهب إلى الفراش لا لينام بقدر ما أراد أن يفكر. كانت ليلة مقمرة، وكانت الحديقة المكسوة بالطفيليات والأعشاب الخضراء في الخارج يراها من سريره الذي اضطجع عليه الآن، فضية جميلة مملوءة بالأشباح. وأرسل القمر ضوءه من النوافذ الشرقية رامياً تصاميم الزجاج على الأرض الخشبية، وجاعلاً الأثاث القديم الذي اعتاد عليه يبدو معتماً في الغرفة. وكان كعادته يفكِّر بفيبة وبالسنين التي قضياها

معاً وهما في شرخ الشباب، وبالأولاد الذين رحلوا، والحالة المزرية التي يمضيها الآن في أيامه هذه. كان البيت في تدهور. كساء الفراش مشوش متسخ لأنه لم يكن بوسعه تدبير أمور الغسيل ومجرد التفكير فيها يرعبه. وكان السقف يخر فتبقى الأمتعة أو بعضاً منها رطبة لأسابيع طويلة. ولكنه كان قد بدأ يدخل في مرحلة من التفكير الكئيب حتى جعل يرضى بأي شيء فلا يجهد نفسه. وكان يؤثر أن يمشي جيئة وذهاباً، أو أن يجلس يفكر.

ففي الساعة الثانية عشرة من هذه الليلة نفسها كان نائماً، وفي الساعة الثانية استيقظ مرة أخرى. وكان القمر في هذه الأثناء قد تحوَّل إلى الجانب الغربي من البيت، ونوره يضيء عبر نوافذ غرفة الاستقبال ونوافذ المطبخ وراءها. وإذا ترتيب الأثاث على وضع معيّن كرسي قرب المائدة ومعطفه ملقى عليه وباب المطبخ مفتوح نصف فتحة وهو يلقي ظلاً، وقيام قنديل قرب جريدة -شبّه له فيبة وهي متكئة على المائدة، كما رآها وهي على قيد الحياة. فأجفل وفزع. أممكن أن تكون هي. أو شبحها؟ إنه ما اعتقد قط بالأرواح ومع ذلك -وأمعن النظر فيها بثبات في الضوء الضعيف، وجذوة شعره ترتعش على نحو غريب. فاستوى جالساً. ولكن الشكل لم يتحرك. فأخرج ساقيه النحيفتين من السرير وجلس ينظر إليها متسائلاً إذا كانت هي فيبة حقيقة. وكانا قد تكلما مراراً عن الأشباح والأطياف والفأل والطيرة في حياتهما، ولكنهما لم يوافقا مطلقاً على وجود أشياء كهذه. ولم تعتقد زوجته أبداً أن لها روحاً تستطيع أن تعود وتسير على الأرض ثانية. إن عالمها الآخر كان أمراً يختلف تماماً: سماء مجهمة، لا أكثر ولا أقل، حيث الأتقياء الصالحون لا يزعجون أنفسهم بالرجوع. ومع ذلك فقد كانت هنا الآن منحنية على المائدة بتنورتها السوداء وشالها الرمادي، ووجهها الجانبي الشاحب ومعالمه بارزة في ضوء القمر.

مدّ يده المحروقة ونادى والرعشة تسري من رأسه حتى أخمص قدميه: «فيبة، هل رجعت؟» لم يتحرك الشكل، فنهض ومشى متشككاً نحو الباب وهو ينظر إليها بثبات طوال الوقت، وفي حين هو يقترب، تلاشى الطيف إلى كيانه الأولي -معطفه القديم على ظهر الكرسي العالي، والقنديل بجانب الورقة، والباب المفتوح نصف فتحة.

فخاطب نفسه وفمه فاغر: «والله ظننت أنني رأيتها!» ثم مرّ بيده في شعره بشكل غريب مبهم تراخى في أثنائه توتره العصبي واستراح، ولكن على الرغم من تلاشيها من أمام ناظريه، فقد أوحت إليه بأنها قد تعود مرة أخرى.

وفي ليلة أخرى، بسبب تفكيره الدائم الثابت فيها، وبسبب هذا الوهم الأولي، وكان شيخاً مسناً، نظر إلى الخارج من النافذة التي كانت قرب سريره وتطل على قن الدجاج وزريبة

الخنازير، وعلى جزء من سقيفة العربة، وهناك حيث ضباب رقيق ينبعث من رطوبة الأرض، ظن أنه رآها مرة ثانية. لقد كان الضــباب نتيجة إحدى تلك النفثات الضعيفة التي تنفثها الأرض إذ ينتشـــر في ليلة باردة إثر يوم حار، ويتذبذب آخذاً شـــكل شجرة شربين صغيرة بيضاء قبل أن يختفي. ولقد كان من عادة فيبة وهي على قيد الحياة أن تجتاز هذا المكان آتية من باب مطبخها إلـــى زريبة الخنازير لتلقي إليهـــا بنفاية ما تبقى من طبخها. وها هي هنا مرة أخرى. اســـتوى جالســـاً وأخذ يرقب باســـتغراب وشـــكٍّ نتيجة اختباره الأول، ولكنه كان ميالاً، بسبب الدغدغة العصبية التي اعترت جسده، إلى الاعتقاد بأن الأرواح موجودة فعلاً، وأن فيبة التي يهمُّها حالته الموحشـــة، قلقة ولاشـــك عليه، ولهذا رجعت. أي مسلك آخر بإمكانها أن تسلك؟ وهل من طريقة أخرى تعبر عن نفسها؟ فمن لطفها ومحبتها وشغفها به أن تفعل ذلك. امتلكته الرعشة وهو يرنو إليها، ولكن، هبت نسمة عليلة من الهواء، فالتفتت نحو السياج واختفت.

وفي ليلة ثالثة، بعد عشـــرة أيام، وفيما هو يحلم فعلاً، أتت إلى جانب ســـريره ووضعت يدها على جبينه.

قالت: «مسكين هنري! يا للأسف».

اســـتيقظ من نومه وظن أنه يراها في الواقع وهي تســـير من مخدعه إلى غرفة الاســـتقبال، وشكلها كتلة من ظل أسود. ونتيجة لإجهاد عينيه الضعيفتين بدت نقاط صغيرة من النور تتذبذب حول معالم قوامها. نهض وهو في أشـــد حالات الذهول، ومشى في الغرفة الباردة واثقاً من أن فيبة راجعة إليه. لو أنه فكر تفكيراً كافياً فحسب، واستطاع بأحاسيسه أن يوضح حاجته الماسة إليهـــا، لعادت إليه هذه الزوجة العطوف لتخبره مـــاذا يفعل. ولربما مكثت معه بعض الوقت، في الليل على الأقل وذلك مما سيجعله أقل وحشة، وتغدو أكثر احتمالاً.

في طور الشـــيخوخة والعجز لا يبقى بين دقائق الوهم والهلوسة الحقيقية شوط طويل، وهذا الانتقـــال هـــو ما جرى لهنري في الوقت الملائم. فراح ينتظر الليلة تلو الليلة وهو يتوقع مجيئها. وفي حين هو في حالته الشـــاذة الغريبة تلك خُيِّل إليه مرة أنه يرى ضـــوءاً ضـــعيفاً يتحرك في الغرفة. وظن مرة أخرى أنه رآها تسير في الحديقة بعد حلول الظلام. وفي أحد الأصباح عندما لم تكن تفاصيل حالته الموحشة تطاق أبداً استيقظ وهو يعتقد أنها لم تمت. أما كيف توصل إلى هذه النتيجة فهذا مما يصعب الإجابة عنه. كان عقله قد ذهب وحل مكانه وهم ثابت بأنه تشاجر مع فيبة شجاراً لا معنى له وأنه وبَّخها لأنها لم تترك غليونه في المكان الذي اعتاد عليه أن يجده فيـــه، فهجرته. وكان هذا وفاءً زائفاً لتهديدها القديم الذي كانت تهدده به مازحة من أنها، إذا لم تحسن التصرف ستتركه لا محالة.

وكان يقول لها دوماً: «أعتقد أنني أستطيع أن أجدك ثانية. وكان تهديدها المقوقئ دوماً: «لن تجدني إذا ما تركتك فعلاً. وأظن أنني سألقى مكاناً لن تجدني فيه».

عندما نهض هذا الصباح لم يفكر في النار وكيفية إشعالها على طريقته المعتادة أو أن يطحن قهوته ويقطع خبزه كعادته، بل أخذ يتأمل بشكل خاص أين يبحث عنها، وكيف يرغمها على الرجوع. كان في الآونة الأخيرة قد استغنى عن الحصان الوحيد الذي لديه لأنه وجده عبئاً لا حاجة له به. وبعد أن لبس ثيابه تناول قبعته اللينة وفي عينيه ومضة جديدة من الاهتمام والعزم. ثم تناول عصاه المعقوفة السوداء من وراء الباب حيث كان يضعها دائماً، وخرج بنشاط ليفتش عنها بين أقرب الجيران. كان حذاؤه العتيق يقع بثقل وإحكام على التراب وهو يمشي، وخصل شعره التي دب فيها الشيب، والتي غدت الآن طويلة، تتبعثر في الهواء على شكل إطار أو هالة درامية من تحت قبعته. وتحرك معطفه القصير بكثرة وهو يمشي، منهوك اليدين، شاحب الوجه.

وكان المزارع دوج راكباً مع حمل الحنطة إلى السوق. فقابله في الطريق العام وراح يسأله: «مرحباً هنري! أين أنت ذاهب في هذا الصباح؟» ولم يكن قد رأى الفلاح المسن لشهور خلت منذ أن توفيت زوجته. فاستغرب الآن عندما رآه في هذا النشاط. فرفع هنري عينيه متسائلاً وقال: «بربك ألم تر فيبة؟».

فتساءل المزارع دوج، ولم يخطر بباله قط أن للاسم علاقة بزوجة هنري الميتة: «أي فيبة؟».

فقال: «زوجتي فيبة، بالطبع، من إذن تظن أنني أعني؟» وحملق بنظرة حادة تثير الشفقة من تحت حاجبيه الأشيبين الأشعثين.

فقال دوج: «هنري، أقسم إنك تمزح، أليس كذلك؟» وكان رجلاً متيناً مكتنزاً ذا وجه ناعم أحمر صلب، ثم أردف: «يستحيل أن تكون زوجتك هي التي تسأل عنها. إنها ميتة».

فأجاب المعتوه ريغسنايدر بلهجة من قد أهين: «ماتت! إنها تركتني باكراً هذا الصباح في حين كنت نائماً. كانت تنهض دوماً لتهيئ النار، ولكنها ذهبت الآن. لقد تخاصمنا أمس وتفوهنا ببعض كلام لايليق، أظن أن ذلك هو السبب. ولكنني أعتقد أنني أستطيع أن أجدها. لقد ذهبت إلى بيت ماتيلدا رايس. ذهبت إلى هناك ولا شك».

وتابع سيره صاعداً الطريق بخفة وتاركاً دوج منذهلاً يشيعه بعينين جاحظتين. وراح يخاطب نفسه بصوت عال: «لعنني الله إن لم يكن داخل رأسه نظيفاً! لقد عاش ذلك العجوز المسكين وحيداً في بيته هناك، حتى فقد عقله. ويقتضي عليَّ أن أنبئ السلطات عنه». ثم أخذ يقرقع بسوطه بحماس شديد وصاح: «يلّا هيه!» وسارت به العربة.

لم يصـــادف ريغســـنايدر أحداً من الناس غيره في هذه المنطقة قليلة السكان إلى أن وصل، بعد مســـيرة ثلاثة أميال، الســـياج المصـــبوغ بالجير لبيت ماتيلدا رايس وزوجها. وكان قد مرّ ببيـــوت عدّة أخرى على طريقه، ولكن لم تكن في نطـــاق وهمه ولذا لم يعرها اهتماماً. ونظراً إلى أن زوجته كانت تعرف ماتيلدا رايس معرفة جيدة، فهي هنا ولا ريب. ففتح البوابة الصغيرة التي تحمي الممر وخطا بخفة نحو الباب.

وهتفـــت ماتيلدا العجـــوز ذات البنية المتينة بعد أن فتحت الباب اســـتجابة لقرعه: «أهلاً بك ريغسنايدر، ما الذي أتى بك هنا هذا الصباح؟».

فسألها بحرارة: «هل فيبة هنا؟».

فأجابت السيدة رايس وهي مندهشة ومستغربة من حيويته المفاجئة: «فيبة من؟ أي فيبة؟».

– «فيبتي بالطبع، زوجتي فيبة. من إذن تفترضـــين؟ أليســـت هي هنا الآن؟» فهتفت الســـيدة رايس فاتحة فاها: «يا ويلي عليك! يا مســـكين! أهكذا فقدت عقلك. تعال اجلس تعال، وســـأهيئ لك فنجاناً من القهوة. بالطبع زوجتك ليســـت هنا. ولكن ادخل اجلس، وســـأجدها لك بعد حين، إني أعرف أين هي». فلانت عينا المزارع الهرم ودخل. لقد كان نموذجاً للنحول والشحوب، في لباس أضـــفى عليه وقاراً أبوياً مما أثار أعمق مشاعر السيدة رايس وحنانها إذ هو ينتزع قبعته ويضعها على ركبتيه بلطف ودعة.

قال متطوعاً: «تخاصمنا الليلة الماضية فهجرتني».

فتنهدت الســـيدة رايس إذ لم يكن هناك من يشـــاطرها عجبها واســـغرابها. فقالت تخاطب نفســـها وهي ذاهبة إلى المطبخ: «الله! يا للمسكين! لابد أن يعتني به أحد ما بعد الآن. يستحيل أن يترك هكذا هائماً على وجهه في الريف، باحثاً عن زوجته الميتة. شيء مريع».

غلـــت لـــه إبريقاً من القهوة وأتت بقليل من الخبز الجديد والزبدة الطازجة، وأضـــافت قليلاً من أحســـن ما لديها من المربى. ثم وضـــعت بيضتين على النار تســـلقهما، وراحت تقول وهي مفعمة بالخواطر: «والآن ما عليك إلا أن تنتظر يا عم هنري، إلى أن يأتي جايك وسأرسله عندئذ ليفتش على فيبة. وأظن أن أكثر الأمور احتمالاً هي أنها ذهبت إلى ســـويترتن مع بعض صديقاتها. ومهما يكن فإننا ســـنتأكد من ذلك. والآن خذ هذه القهوة اشـــربها، وكل هذا الخبز. لابد أنك تعب. لقد مشيت كثيراً هذا الصباح». وكانت فكرتها أن تستشير زوجها جايك، وتحثه على إعلام السلطات عنه.

ثـــم راحـــت تنهمك في أنحاء البيـــت وهي تتأمل فـــي تعقيدات أمور الحيـــاة، في حين راح ريغسنايدر العجوز ينقر برؤوس أصابعه الشاحبة على حافة قبعته بحركة رتيبة، ثم تناول بعضاً

مما قدمته له وهو شـــارد اللب. غير أنه كان مشـــغول البال بزوجته. وبما أنها ليســـت هنا لعدم ظهورها، سرح فكره بشكل مبهم نحو عائلة تدعى مري تبعد أميالاً في ناحية أخرى. وبعد وقت قصـــير صمم على عدم انتظار جايك رايس ليتعقب زوجته، بل سيفتش عليها هو بنفسه. فلا بد أن يخرج ويحثها على الرجوع.

قال وهو ينهض وينظر حوله: «حسناً، إني ذاهب، على كل حال، أظن أنها لم تأت إلى هنا. فلا بد أنها ذهبت إلى عائلة مري. أظن ذلك. ولن أطيل انتظاري أكثر من هذا يا ســـيدة رايس. هناك أشـــياء كثيرة يجب إنجازها اليوم في البيت». وخرج دون أن يعير اهتماماً لاحتجاجاتها، آخذاً الطريق المغبر مرة ثانية في شمس الربيع الدافئة، وعصاه ترتطم بالتراب وهو يمشي.

وكان بعد مضي ساعتين أن ظهر هذا الشخص النحيل الشاحب أمام بوابة عائلة مري وهو مغبر ينز بالعرق، وكله شـــوق. لقد جاب خمسة أميال كاملة على قدميه، والوقت ظهراً. وأصغى الزوج والزوجة المشرفان على الستين بعجب لاستفساره الغريب، وتيقنا من جنونه. ورجواه أن يمكث للغداء وهما يقصـــدان تبليغ الســـلطات عنه بعد ذلك، ثم يريان ماذا يمكن فعله. ولكنه على الرغـــم من مكوثه ليتناول قليلاً مما قدَّماه له، لم يبق طويلاً، وتوجه ثانية نحو مزرعة نائية أخرى وحاجته لفيبة تحثه مع شـــعوره بأن عليه أشياء كثيرة يجب القيام بها. وهكذا انقضى ذلك اليوم واليوم الذي يليه والذي بعده ودائرة تحرياته في اتساع دائم.

إن الخط الذي يتبعه المرء في مجتمع كهذا يبدو غريب الطبع، يأتي من التصرف ما يكاد يكون مفزعاً ولكنه غير مؤذٍ لأحد، لهو خط كثير التلافيف مثير للشفقة. ففي هذا اليوم، كما قيل سابقاً، رؤي ريغســـنايدر على أبواب أخرى وهو يســـأل بحماس سؤاله الشـــاذ تاركاً وراءه أثراً طويلاً من الدهشـــة والشـــفقة والعطف. وعلى الرغم من أن الســـلطات أخذت علماً به، لم تر من الحكمة احتجـــازه. وأولئك الذين كانوا يعرفون هنري العجوز من أمد طويل عندما فكروا في مستشـــفى المجاذيب، والحالة المزرية التي انحط إليها بســـبب فقر المقاطعة صمموا على أن يتركوه طليقاً. ومن الغريب القول إنهم وجدوه بعد التحري يرجع بســـلام إلى مســـكنه الموحش في أثناء الليل ليســـتجلي أخبار زوجته وما إذا كانت قد رجعت، ومن ثم ليسترســـل فـــي الخواطر الكئيبة في وحدته حتى الصـــباح. فمن يستطيع أن يحتجز رجلاً مسناً نحيلاً، جواباً ملحاً في طلب مبتغاه، أشـــيب الشـــعر، دمث السؤال، بريء التحري، لاسيما بعدما عرف عنه من أنه صرف ماضيه في عبودية رحيمة وأنه أهل للثقة؟ فالذين عرفوه معرفة جيدة وافقوا على وجوب السماح له بأن يحوم طليقاً، إذ لم يكن بوسعه أن يؤذي أحداً. كان هناك لفيف ممن استعد أن يقدِّم له الطعام والكساء ونثريات حياته اليومية الأخرى- هذا في البداية على الأقل. وبعد ردح من الزمن لم يعد شخصـــه

يبدو كشـــيء عادي معروف بقدر ما أصـــبح شخصاً غريباً مقبولاً على غرابته، وأضحى الجواب «لا يا هنري، لم أرها». أو «لا يا هنري، لم تأت هنا اليوم». هو المألوف في الأغلب.

ومضت بعد ذلك سنوات عدة وقد غدا إنساناً لاكغيره من الناس. يهيم في الشمس والمطر، وفـــي الطرقات المغبّرة والموحلة، يرى بين الحين والحين في أماكن غريبة غير متوقعة يســـعى وراء بحثه الذي لا ينتهي. ومع مضـــي الزمن ســـاءت صحته من قلة التغذية رغماً من أن جيرانه وأولئك الذين عرفوا تاريخه أســـهموا بطيبة خاطر في تقديم الغذاء له. كان يســـير كثيراً ويأكل قليلاً. وكلما طال تجواله على الطرقات العامة وهو على هذه الحال اشتدت به الهلوسة: وأصبح يجد الرجوع إلى البيت من سفراته التي يحملها معه لكيلا يرجع إلى البيت اضطراراً. ففي إبريق قديم كبير الحجم من الصفيح وضع كوباً صغيراً من الصفيح، وسكيناً وشوكة، وملعقة وبعض الملح والفلفل. ثم أقحم خيطاً في ثقب خرقة في الإبريق علق فيه من الخارج صحناً إذ يستطيع اســـتعماله بسهولة، فكان له بمنزلة المائدة بين الأحراش. ولم يكن ليصادف عناءً أو إزعاجاً في تأميـــن حاجته من غذاءٍ قليـــلٍ، وبأنفة غريبة تكاد تكون دينية لم يكن ليتردد في اســـتجداء ذلك القليل. وعلى كر الأيام راح شـــعره يطول ويطول، وقبعته التي كانت فيما مضى سوداء أضحت ترابية اللون، وأمست ثيابه مهلهلة معفرة.

لثلاث ســـنوات كاملة ســـار على قدميه، ولكن ما من أحد اســـتطاع أن يعرف مدى اتســـاع جولاته، ولا كيف تمكن من مجابهة البرد والعواصـــف. لم يكن في وسعهم، وهم على ما هم عليه من فهم وبصـــيرة ريفية، أن يروه وهو يأوي في أكوام الهشـــيم، أو يلتاذ بجوانب الماشـــية التي كانت أجسامها الدافئة تقيه من البرد، وإفهامها البليدة لاتتعارض مع وجوده عديم الأذى. وفي أحايين أخرى كانت الأشجار والصخور المنيفة ملاذه من المطر، ولم يكن كوخ الحمام أو سقيفة الذرة فوق مستوى تفكيره المتواضع.

إن تطور الهلوســـة أمر معقد وغريب. إذ إنه نتيجة لأســـئلته المتكررة على الأبواب ورجوعه الدائم بالخيبة والحرمان، توصـــل أخيراً إلى أن فيبة وإن كانت غير موجودة في أي من البيوت التي قرع أبوابها، فقد تكون، مع ذلك، موجودة في نطاق ســـماع صوته. وهكذا، استمراراً على صـــبره في البحث، جعل يناديها بصيحات حزينة بين مدّة وأخرى، مما أيقظ المشاهد الطبيعية الهادئة ومناطق التلال الشـــعثاء، وجعلها تردد صـــدى ندائه الرفيع «ياااا... فيبة! ياااا... فيبة!» وكان لندائه، وإن كان جنونياً، رنة الأسى. وكان المزارعون والأولاد الحراثون يسمعونه من بعيد فيعرفونه ويقولون: «ذاك ريغسنايدر العجوز».

ولكن مع مرور الزمن طرأ له أمر غريب حيَّره حيرة شديدة، وحصل ذلك إثر مئات التساؤلات، عندمـا لـم يبق أمامه بوابة أخرى يطرقها ويسـألها أي طريق يسـلك. لقـد جعلت هذه الطرق المتقاطعـة التي تتجه إلى أربع وأحياناً إلى سـت نواح، تحيره وتربكـه كثيراً. ولكي يحل هذه المعضـلة المعقدة التي أصـبحت لديه مع الأيام لغزاً لا يحل، حلت هلوسـة جديدة في دماغه لتسعفه: روح فيبة، أو قوة ما أخرى في الفضاء أو الريح أو الطبيعة ستنبئه بذلك. فإذا وقف في منتصـف تقاطع الطرق وأغمض عينيه، واستدار ثلاث مرات ونادى «يا... فيبة!» مرتين، ثم رمى بعصـاه أمامه على خط مسـتقيم، أعلمته قطعاً أي طريق يسلك لكي يجد فيبة، أو إنَّ إحدى هذه القوى الغامضـة ستتحكم بصـورة أكيدة في اتجاه العصا وسقوطها! ومهما كانت الجهة التي اتجهت إليها العصا، حتى لو أرجعته إلى الطريق نفسه الذي أتى منه، أو توجه عبر الحقول، ولم يكن من النادر أن يحدث ذلك، فقد كان لديه من العقل ما يكفي لأن يعطي نفسه وقتاً للبحث قبل أن ينادي مرة أخرى. وكان وهمه يلح بأنه سـيجد فيبة في يوم من الأيام. وكانت هناك سـاعات تؤلمه فيها قدماه ألماً شـديداً، وتجهد أطرافه فيقف في الحر ليمسـح جبينه المغضـن، أو في البرد ليخبط على ذراعيه. وفي بعض الأحيان، بعد أن يرمي بعصـاه بعيداً ويجدها تشـير إلى الاتجاه نفسـه الذي أتى منه الآن، كان يهز رأسـه بإعياء وفلسـفة وكأنه يتأمل في نحس القدر الذي لا يعتمد عليه، ثم يهز رأسـه بخفة ونشـاط. وغدا شخصـه الغريب في النهاية معروفاً في أبعد الأماكن في ثلاث أو أربع مقاطعات مجاورة. لقد كان الشـيخ ريغسـنايدر شخصـية تثير العطف، واسعة الشهرة.

على مقربة من بلدة صـغيرة تدعى وتر سـفيل في مقاطعة غرين، كان مكان يبعد نحو أربعة أميال عن ذلك المركز الصـغير للنشاط الإنساني، يعرف محلياً باسم «الصحراء الحمراء» وهو عبارة عن جدار شـاهق من الصخر الرملي الأحمر انتصب على حافة هوة سحيقة إلى ما يعلو نحو مئة قدم، وقد ارتفع وجهه الحاد لمسـافة نصـف ميل أو أكثر فوق حقول الحنطة الخصيبة والبسـاتين المنبسـطة تحته، يتوجه حرش كثيف من الأشجار. وكان المنحدر الذي يفضي إليه ببطء من الجهة المقابلة مكسـواً بأشـجار الزان والجوز والـدردار تتخلله ممرات عدة للعربات تتقاطع بزوايا مختلفة. ففي أيام الطقس الجميل كان ريغسنايدر العجوز، الذي غدا متطبعاً بحب العراء، قد اعتاد أن يفرش فراشـه في رقعة مكتظة بالأشـجار ليقلي شـريحة من اللحم المقدد أو أن يسـلق بعض البيض قرب جذع شـجرة قبل أن يستلقي لينام. وكان بسبب نومه الطفيف الخفيف يسـتيقظ في أثناء الليل بين آن وآن، وفي أغلب الأحيان كان ضـوء القمر، أو ريح تهب

فجأة وتحرك الأشـــجار، أو حيوان متجول، يوقظه من نومه. فكان يجلس ويفكّر أو يتابع ســيره باحثاً عن مطلبه في ضياء القمر أو الظلام، فيبدو مخلوقاً غريباً شاذاً، شبه بري وشبه وحشي، ولكن عديم الأذى. ينادي في مفترقات الطرق الموحشة، ويحملق في البيوت المظلمة ذات النوافذ المغلقة، وهو في تساؤل دائم أين، أين يجد فيبة.

وكان ذلك الســكون الفريد الذي يســري في نبض هذه الكرة الأرضـــية في الساعة الثانية صــباحاً يوقظه دائمــاً. وحتى إذا لم يفعل ذلك، فإنه يجلس ويتأمّــل الظلام أو النجوم، متعجباً متســائلاً. وفـــي عملية تفكيره الغريبـــة كان يخيل إليه أحياناً أنه يرى قــوام زوجته يتحرك بين الأشــجار وعندئذ ينهض ليتبعها آخذاً عصاه وأوانيه المعلقة دوماً بخيط. وإذا بدت أنّها تتجنبه بســير زائد، يركض أو يتوسل، وإذا أضـــاع فجأة أثر شخصها الموهوم، وقف فزعاً أو خائب الأمل، عميق الأسى برهة على مصائب بحثه التي لا يمكن تخطيها.

كان في الســنة السابعة من تجواله اليائس، وفي فجر ربيع أشبه بذلك الفجر الذي توفيت فيه زوجتــه، أنــه أتى أخيراً في ليلة من الليالي إلى أطراف الرقعة التي تتوج قمة الصــخرة الحمراء. وعصاه الملقاة بعيداً، هي التي استعملها كقضيب النبوة في مفترق الطرقات فأتت به إلى هناك.

كان قد مشى أميالاً عديدة وكانت الساعة بعد العاشرة ليلاً، وكان تعباً جداً. لقد حوله تجواله الطويل وأكله الزهيد إلى خيال ما كان عليه من قبل، وما بقاؤه متماســكاً حتى الآن بمسألة قوة جثمانية بقدر ما هي تحمل روحي. ولم يكن قد تزود من الطعام بما يكفيه في ذلك اليوم، فافترش الأرض منهوكاً ليأخذ قسطه من الراحة، وربما لينام.

من الغرابة أن يلمّ به في هذه المرة شــعور غريب بحضــور زوجته، فأخذ يناجي نفسه بأن لم يبق وقت طويل حتى يراها ويتكلّم معها، هذا رغماً عن الأشهر الطويلة التي لم تأت به بفائدة ترجى، وبعد مدّة نام وقد ســقط رأســه على ركبتيه. وفي منتصف الليل طلع القمر، وفي الثانية صــباحاً، ساعة استيقاظه، غدا القمر قرصاً فضياً يضيء بين الأشجار في اتجاه الشرق. فتح عينيه عندما اشــتد بهاؤه وألقى قرب قدميه بالزخارف الفضــية، وأضــاء الحرش بلألاً غريب وأشكال جنية شبحية. وكعادته، عادت إليه فكرته عن زوجته واستولت عليه. فأجال بصره حوله بعينيــن ممعنتيــن مرتقبتين. وما ذاك الــذي يتحرك بين الظلال البعيدة علــى طول الدرب الذي أتى منه؟ –نفثات مضــيئة تنفثها المستنقعات وتتراقص برشاقة بين الأشجار وتتذبذب شاحبة، وتســمر أنظاره المتلهفة. وتلاقت الظلال وضوء القمر فأسبغت شكلاً غريباً، وواقعاً أغرب على هذه النار المســتنقعية أو اليرعات الحائمة الراقصــة. هل هذه زوجته فيبة حقاً؟ ومرت به تسير

بخـــط دائـــري، وخيل إليه في حالته المحمولة تلك أنه يرى حتـــى عينيها، كما رآها آخر مرة في ثوبها وشـــالها الأســـودين: بل إن فيية الصبية المرحة الحلوة، تلك التي رآها لسنين خلت كفتاة عذراء. فنهض ريغســـنايدر العجوز وكان يتوقع هذه الساعة ويحلم بها طوال هذه السنين كلها، والآن عندما رأى الضـــوء الضـــعيف يتراقص بخفة أمامه ثبَّت أنظاره فيه بتساؤل وقد استقرَّت يده الضامرة في شعر رأسه الأشيب.

وللمرة الأولى طوال هذه الســـنين زاره فجأة ســـحر قوامها العذري كما عرفه أيام شـــبابه، بالابتسامة نفســـها الحلوة العطوف والشعر الكستنائي، والحزام الأزرق الذي لفَّت به خصرها مرة وهما في إحدى رحلاتهما وحركاتها الرشيقة المرحة. واستدار حول جذع الشجرة مجهداً عينيه، ناســـياً للمرة الأولى عصـــاه وأوانيه، وأخذ يتبعها بشـــوق محتدم. وجدت بسيرها أمامه كشعلة المستنقعات الربيعية، ولسان صغير من اللهب فوق رأسها، وبدت بين شجيرات الدردار والزان، وبين جذوع أشجار الجوز الضخمة كما لو أنها تلوح له بيد بضة فتية.

وراح ينـــادي: «يـــا فيبة! فيبة! أأتيت حقيقة؟ هل أجبت ندائي حقيقة؟» وهرول إليها، وســـقط مرة فوقف متهالكاً يعرج على رجليه ليرى الضـــوء من جديد يرقص مخادعاً ويتحرك باستمرار من بعيد. وراح يســـرع أكثر حتى كادت ســـرعته تصبح ركضـــاً، وذراعاه المهلهلتان ترتطمان بالأشـــجار، ضارباً يديه ووجهه بعســـاليجها المتهدلة. سقطت قبعته، وانقطع التنفس من رئتيه، وشـــط عقله تماماً. وعندما اقترب إلى حافة الهوة رآها في الأســـفل من بعيد بين أشجار التفاح الفضية المتفتحة بأزهار الربيع.

ونادى: «يا... فيبة! يا فيبة! آه، كلا، لا تتركيني!».

وإذ هو يشـــعر بغواية دنيا، الحب فيها فتي، وفيبة كما كشـــفت له منها هذه الرؤيا، خلاصة لذيذة لشبابهما الذي انقضى، صاح صيحة جذلى «آه، انتظريني يا فيبة!» وقفز.

بعد بضـــعة أيام خرج بعض الصـــبيان المزارعين يتجوّلون في هذه المنطقة من المقاطعة، فوجدوا أول الأمر أوانيه الصـــفيحية مربوطة بعضها ببعض تحت شجرة حيث تركها، وبعد ذلك وجدوا جثته في أســـفل الهوة وهي شـــاحبة مهشـــمة، ولكن محياه كان منتشياً بابتسامة سلام وفرح مطبوعة على شـــفتيه. ثم عثروا على قبعته العتيقة ملقاة تحت شجيرة منخفضة احتجزتها العســـاليج. ما من أحد عرف، من أولئك الســـكان البسطاء كم كان شوقه وفرحه عظيمين عندما وجد وليفته الضائعة.